BERLINS ANTIKE BILDWERKE

Karl Friederichs, Martin Weber

Digitized by Google

Bernard Moses.

IN MEMORIAM
BERNARD MOSES

SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII

EX LIBRIS

Digitized by Google

B. Moses. Berlin
July, 1871

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Berlin. K. Museen

Berlins antike Bildwerke.

I.

Die Gypsabgüsse im Neuen Museum

in historischer Folge erklärt

von

Dr. C. Friederichs,
Professor an der Universität und Directorial-Assistent am Museum in Berlin.

Düsseldorf.
Verlagshandlung von Julius Buddeus.
1868.

Digitized by Google

Berlin K Museen

Bausteine

zur

Geschichte der griechisch-römischen Plastik.

Gesammelt

von

Karl
Dr. C. Friederichs,
Professor an der Universität und Directorial-Assistent am Museum in Berlin.

Düsseldorf.
Verlagshandlung von Julius Buddeus.
1868.

UNIV. OF CALIFORNIA
Digitized by Google

NB85
B3
v. 1

BERNARD MOSES

Digitized by Google

Afw

Vorwort.

Der Verfasser des vorliegenden Werks hat sich eine gleich im Titel ausgesprochene doppelte Aufgabe gestellt, eine engere das hiesige Museum betreffende und eine weitere von Berlin unabhängige.

Die engere Aufgabe ist diese, für sämmtliche Antiken des hiesigen Museums eine Reihe wissenschaftlicher Handbücher zu liefern, etwa den Anforderungen entsprechend, die man an einen eingehenden Commentar zu einem alten Schriftsteller macht. Es handelt sich also nicht um eine äusserliche Beschreibung oder noch weniger um einen blossen Index der hiesigen Antiken, sondern um eine genaue und allseitige Erklärung. Handbücher, die in diesem Sinn geschrieben wären, sind zu keiner Abtheilung unserer Antiken vorhanden, der Verfasser ist aber überzeugt, dass nichts so sehr geeignet ist, das Studium der alten Kunst, das offenbar am besten in den Museen, vor den Dingen selbst getrieben wird, zu beleben und fruchtbar zu machen, als eingehende Commentare. Er hat versucht, seinem Buch eine Form zu geben, durch welche es auch für den gebildeten Dilettanten brauchbar werden kann.

Der vorliegende erste Band, dem die übrigen, für welche seit zehn Jahren vorgearbeitet ist, schnell folgen werden, umfasst die Gypsabgüsse der antiken Bildwerke, die sich im Neuen Museum befinden. Eine kleine Anzahl derselben, nämlich einige Abgüsse römischer Geräthe aus Mainz und kleiner Broncen aus Arolsen glaubte der Verfasser ausschliessen zu dürfen, weil sie ihm theils zu unbedeutend schienen, theils in einer anderen Abtheilung dieses Werks, in der Erklärung der Broncen, passender und eingehender besprochen werden können. Als Ersatz dafür hat er etwa dreissig bedeutendere nicht im Neuen Museum befindliche Werke aus der Sammlung des hiesigen Gewerbeinstituts, aus der Humboldt'schen Sammlung in Tegel und aus dem archaeologischen Apparat der hiesigen Universität aufgenommen und er würde sich freuen, wenn er dadurch diesen oder jenen seiner Leser veranlassen

785430

Digitized by Google

könnte, die schöne und nicht kleine Sammlung des Gewerbeinstituts, die nach der Erfahrung des Verfassers, der sich fast immer allein dort befand, in grösseren Kreisen ganz unbekannt ist, öfter zu besuchen. Durch diese Werke bereichert, umfasst das Buch die bedeutendsten Sculpturen des Alterthums und die Absicht des Verfassers ging dahin, aus der reichen Literatur, die durch diese Werke hervorgerufen ist, alle ihm richtig oder wenigstens wichtig scheinende Bemerkungen anzuführen und mit dem, was er etwa selber vorbringen zu können glaubt, zu vereinigen. Die Reihenfolge aber, in welcher die Abgüsse des Neuen Museums aufgestellt sind, konnte nicht eingehalten werden, der Verfasser hat vielmehr versucht, die Abgüsse nach ihrer historischen Folge zu ordnen, so dass sie ein Bild der kunstgeschichtlichen Entwicklung geben. Es braucht kaum bemerkt zu werden, dass dem Besucher des Neuen Museums die Auffindung der zu den einzelnen Werken gehörigen Erklärungen durch übersichtliche Tabellen am Schluss des Buchs und durch Anweisungen unter dem Text so leicht wie möglich gemacht ist. Auch werden um mit dem stets wachsenden Bestand des Museums gleichen Schritt zu halten, von Zeit zu Zeit je nach der Anzahl der neu hinzukommenden Werke Nachträge zu diesem Buch erscheinen.

Durch die historische Anordnung hofft der Verfasser auch der weiteren Aufgabe zu dienen, ein vom Berliner Museum unabhängiges, überall benutzbares Handbuch zum Studium der antiken Plastik zu liefern. Das Buch kann als eine Bearbeitung des wesentlichsten monumentalen Materials der alten Plastik angesehen werden, und somit als Vorarbeit zu einer Geschichte der Plastik, die alle irgendwie bedeutenden Werke in eine historische Entwickelung zu verarbeiten sucht. Denn dies scheint mir die nächste Aufgabe einer Kunstgeschichte zu sein, wenn auch weder Winckelmann noch irgend einer seiner Nachfolger sich diese Aufgabe gestellt hat. Der Verfasser hofft daher, dass das Buch auch ausserhalb Berlins, sei es zum Studium kleinerer Gypssammlungen, deren Inhalt sich, von einzelnen Ausnahmen abgesehen, ja auch im Neuen Museum befindet, oder auch ohne Rücksicht auf irgend ein Museum zum Studium der antiken Plastik nützlich befunden werde.

Berlin.

C. Friederichs.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichniss.

I. Die Vorzeit der griechischen Plastik . . n. 1.

II. Die altgriechische Kunst . . . . n. 2—55.

A. Werke des siebenten und sechsten Jahrhunderts . . . . n. 2—10.

B. Werke aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts . . . . n. 11—55.

a) Die attische Kunst . . . . n. 11—26.

b) Die lycische Kunst . . . . n. 27—31.

c) Die äginetische Kunst . . . . n. 32—49.

d) Werke aus anderen griechischen Kunstschulen . . . . n. 50—55.

III. Die archaisirende, nur scheinbar alterthümliche Kunst . . . . n. 56—79.

IV. Die erste Hälfte der griechischen Kunstblüthe . . . . n. 80—410.

A. Die frei statuarischen Werke . . . . . n. 80—105.

B. Die Tempelsculpturen . . . . n. 106—356.

C. Die Reliefs von Grabsteinen, Weihgeschenken und öffentlichen Dekreten . . . . . . n. 357—410.

a) Grabreliefs . . . . n. 357—389.

b) Votivreliefs . . . . n. 390—406.

c) Reliefs über öffentlichen Dekreten . . n. 407—410.

Digitized by Google

V. Die zweite Hälfte der griechischen Kunstblüthe . . . . n. 411—570.
a) Mythologische Darstellungen . . . . n. 411—498.
b) Genre und historische Darstellungen . n. 499—570.
VI. Die Nachblüthe der griechischen Kunst . n. 571—697.
VII. Die griechische Kunst unter Barbaren . . n. 698—714.
VIII. Die griechisch-römische Kunst . . . . . n. 715—969.
a) Mythologische Darstellungen . . . . n. 715—794.
b) Genre und historische Darstellungen . n. 795—841.
c) Pompejanische und herkulanische Alterthümer . . . . n. 842—920.
d) Thiere und Miscellaneen . . . . n. 921—969.
IX. Anhang. Die etruscische Kunst . . . . n. 970—987.

UNIV. OF CALIFORNIA

I. Die Vorzeit der griechischen Plastik.

Vor dem siebenten Jahrhundert scheint sich eine nationale Kunst in Griechenland nicht entwickelt zu haben, noch in diesem Jahrhundert gab es nur Anfänge. Allerdings waren die hölzernen puppenhaften Götterbilder in den Tempeln Werke griechischer Meister, aber was Kunstreicheres in Stein oder Metall existirte, war ausländischen Ursprungs oder Charakters. Griechenland wurde von der älteren Kunst des Orients beherrscht, spätere Anregungen kamen aus Aegypten. Aus dieser Vorzeit ist uns das folgende Bildwerk erhalten.

1. Löwenthor von Mykenä*. Das Original besteht aus hartem graugelblichem Kalkstein und befindet sich über dem Hauptthor der Burgmauer von Mykenä. Die dreieckige, giebelartige Form ist durch die umgebende Architektur veranlasst. Um nämlich den Thürsturz gegen jeden Bruch zu sichern, führte man die Mauer nicht über ihn hinweg, sondern sparte eine dreieckige Oeffnung aus, indem man die Mauersteine von beiden Seiten in schräger Linie über einander vortreten und erst in der Spitze sich wieder berühren liess. Diese Oeffnung wurde dann durch eine leichtere Steintafel verschlossen.

Die eigenthümliche Form der zwischen den Thüren befindlichen Säule näher zu erörtern, liegt ausser unserer Aufgabe, wir bemerken nur, dass sie der Träger eines jetzt fehlenden, die Spitze des Dreiecks ausfüllenden Symbols gewesen

* Im Griechischen Hof.

zu sein scheint. Die Thiere, von welchen sie umgeben ist, sind Löwen und als solche charakteristisch dargestellt. Das Schwanzende hat die dem Löwen eigenthümliche Form und die Mähne, die durch eine leise Erhöhung angezeigt ist, setzt sich unter der Brust fort, wie der an dieser Stelle befindliche Vorsprung andeutet. Gewiss war das ganze Relief nach dem Brauch der ältesten Kunst bemalt, wodurch alle Details deutlicher hervorgehoben wurden. Die Köpfe sprangen frei aus dem Relief heraus und blickten dem ans Thor Herantretenden entgegen, sie hätten ohne grosse Arbeitsverschwendung nicht mit dem Uebrigen aus einem Block gearbeitet werden können und waren daher besonders gearbeitet und dann eingesetzt.

Die Bedeutung der Thiere ist diese, dass sie Wächter des Thores sind, sie sollten gleichsam jedem feindlichen Angriff mit grimmigem Gesicht entgegentreten. Freilich darf man nach der Kunststufe des Monuments nicht erwarten, diesen Gedanken in voller Lebendigkeit ausgesprochen zu sehen, der Eindruck des steifen Figurirens, wie bei Wappenthieren, überwiegt und wird dadurch verstärkt, dass die Hinterfüsse der Thiere, ohne festen Grund unter sich zu haben, aus der Fläche des Reliefs hervortreten. Die Formen der Löwen sind bei nicht geringer Naturwahrheit doch etwas schlaff und weichlich, und schon dies deutet auf ungriechischen Ursprung des Werks, der durch folgende Umstände höchst wahrscheinlich gemacht wird.

Zunächst durch die antike Tradition, welche dies Löwenthor den Cyklopen zuschreibt, jenen sagenhaften Bauleuten, die von Lycien nach Argos herübergekommen und dort die uralten nach ihnen benannten Mauern gebaut haben sollen. Sodann aber gehört dieses Werk einer zu frühen Zeit an, als dass es dem Zusammenhang der griechischen Plastik, die im siebenten Jahrhundert noch in den Anfängen stand, eingefügt werden könnte. Denn die cyklopischen Werke des argivischen Landes müssen sowohl nach den Andeutungen der alten Schriftsteller als nach ihrem architektonischen Charakter in vorhomerische Zeit gesetzt werden, ohne dass wir freilich im Stande wären, eine genauere Zeitbestimmung zu geben. Es muss uns genügen die Thatsache zu constatiren, dass das Relief ausser allem Zusammenhang mit der griechischen Kunst steht.

Die beste Abbildung Archaeol. Ztg. 1865 Taf. 193 p. 1 ff. Vgl. Annali 1861 p. 18. Conze Reise auf den Inseln des thrakischen Meeres

Digitized by Google

p. 9. Bötticher Nachtrag zum Verzeichniss der Gypsabgüsse des Neuen Museums p. 143. O. Müller Handb. der Archaeol. p. 26. 42 und die in diesen Schriften citirte Literatur. Ueber die Bedeutung der Löwen als Thorwächter vgl. Welcker Alte Denkm. V. p. 73 ff. In der Bestimmung der Thiergattung hatte ich mich der gütigen Belehrung von Professor Peters zu erfreuen, der auch die in der Archaeol. Ztg. a. a. O. ausgesprochene Meinung, dass die Schwänze der Löwen zu kurz seien, bestritt. Ueber die an den Contouren der Beine und Zehen hinablaufenden kreisförmigen Einschnitte, auf welche Strack Arch. Anz. 1862 p. 329 aufmerksam macht, habe ich von einem mir befreundeten Bildhauer keine nähere Auskunft erhalten können.

Digitized by Google

II. Die altgriechische Kunst.

Im siebenten Jahrhundert zeigen sich die Anfänge einer nationalen Kunst, die zwar noch nicht völlig frei sind von den Einwirkungen ausländischer, namentlich ägyptischer Kunst, aber doch überwiegend ein specifisch hellenisches Gepräge tragen. Die künstlerische Thätigkeit entfaltete sich gleichzeitig an mehreren Orten Griechenlands, und wenn wir auch nur Nachricht haben von zwei besondern Kunstschulen, der attischen und äginetischen, so ist doch vorauszusetzen, dass die Kunst an allen Orten, wo sie lebhafter geübt wurde, sich in individueller Weise ausgebildet habe. Es ist uns indessen noch nicht möglich, sämmtliche erhaltene Werke zu kleineren Gruppen, deren jede einem bestimmten Lokalstil entspräche, zusammenzulegen, nur die attische und die ihr nah verwandte lycische, ferner die äginetische und endlich die aus dem sicilischen Selinunt und aus Sparta bekannte Kunst treten uns als scharf von einander unterschiedene Gruppen entgegen, neben welchen die übrigen Werke zunächst noch vereinzelt dastehen. Die zeitliche Ausdehnung der altgriechischen Kunst erstreckt sich über zwei Jahrhunderte, noch nach der Mitte des fünften Jahrhunderts begegnen wir einzelnen Spuren des alterthümlichen Stils. Wir theilen diesen ganzen Zeitraum in zwei Perioden, in deren erster wir die aus dem siebenten und sechsten Jahrhundert erhaltenen Werke erläutern, während die zweite die ungleich zahlreichere Classe der in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts entstandenen Denkmäler umfasst.

Digitized by Google

A. Werke des siebenten und sechsten Jahrhunderts.

2 und 3. Apollo von Thera und Tenea*, beide von Marmor. Der erste ist im Anfang der 30er Jahre auf der Insel Thera (Santorin) gefunden und durch Vermittlung von Prof. Ross im J. 1836 für Athen erworben, wo er sich im Theseion befindet. Der Kopf, aus einem besondern Stück gearbeitet, ist durch einen eisernen Zapfen mit dem Rumpf verbunden. Der zweite ist im Jahr 1846 an der Stelle des alten Tenea (im Dorf Athiki, am Fuss von Akrokorinth) gefunden, vom Freiherrn von Prokesch an Ort und Stelle erworben und später in den Besitz der Glyptothek zu München übergegangen. Arme und Beine waren in sechs Stücke gebrochen, doch fand sich Alles bis auf ein kleines Stück, so dass die Figur im Wesentlichen ohne Restauration ist.

Es ist in den beiden Figuren ein und derselbe Typus dargestellt, aber in sehr verschiedenem Grade der Ausbildung. Die theräische ist weit roher und üppiger, besonders in der Brust, und am Rücken ist kaum etwas von anatomischem Detail ausgedrückt. Man sieht hier an einem recht instruktiven Beispiel, wie die Kunst von einer mehr umrissartigen Darstellung zu immer sorgfältigerer Nachahmung des Details fortging.

In der Münchner Figur ist Alles knapp und schlank und besonders charakteristisch ist die straffe Anspannung der Muskeln. Man beachte namentlich die Stellung der Kniescheibe, die eben nur durch diese Anspannung veranlasst ist. Im Einklang mit der strammen Stellung der Beine stehen die straff herabhängenden Arme und die zusammengeballten Hände, das Leichte, Zwanglose in der Anordnung der Glieder ist diesem Stil noch fremd. Die Figuren sind übrigens stehend, nicht schreitend zu denken, man kannte eben noch nicht die leichte, graziöse Stellung der spätern Zeit, wo das Gewicht des Körpers nur auf einem Bein ruht, während das andere entlastete, leicht gekrümmt, nur mit der Spitze den Boden berührt. Im alten Stil tragen beide Beine in gleicher Weise den Oberkörper und sind mit der vollen Fussfläche auf den Boden gestemmt.

Das kantig Abgeschnittene der Formen im alten Stil,

* Im Lycischen Hof n. 206 und 205.

Digitized by Google

wo man später die Natur nachahmend Rundungen bildete, ist an diesen Figuren noch sehr merklich. Man betrachte z. B. die Seitenfläche der Hinterbacken, oder die Ferse.

Die Köpfe stehen im ältesten Stil gerade auf den Schultern ohne eine Wendung zu machen, die in das Zwangssystem dieses Stils nicht passen würde. Die Stirn tritt zurück, die Nase stark hervor; später, als man nach geistigem Ausdruck strebte, wird die Stirn mehr vorgeschoben. Die Augen treten aus dem Kopf heraus; erst als man Acht gab auf den Ausdruck des Auges, erhielt es die tiefere Lage wie in der Natur. Der Mund ist geschlossen, auch dies im Einklang mit dem starren Charakter des Ganzen, später leicht geöffnet. Eine allgemeine Erscheinung an den alterthümlichen Köpfen ist endlich der lächelnde Ausdruck, mögen Götter oder Menschen, Lebende oder Sterbende dargestellt sein. Es ist der erste Anfang zur Darstellung des Seelenlebens und erklärt sich, wie später noch näher zu zeigen, aus dem der alterthümlichen Kunst eignen Streben nach Innigkeit, Freundlichkeit und Anmuth. Das Grübchen im Kinn der Münchner Figur, das sich auch sonst in diesem Stil findet, geht wohl aus demselben Streben hervor.

Der Kopf des theräischen Apollo übrigens mit seiner gebogenen Nase und den schräg stehenden Augen hat noch entschieden etwas Ungriechisches.

Das Haar der Figuren und die dasselbe zusammenhaltenden, in sehr flachem Relief angegebenen Bänder waren gewiss bemalt. Namentlich an der von Tenea, wo es nur sehr wenig ausgearbeitet ist. Denn während an der andern die einzelnen auf den Rücken herabfallenden Streifen angegeben, auch die Löckchen über der Stirn etwas ausgeführt sind, bemerkt man an dieser über der Stirn nur rohe Wülste und im Nacken nur horizontale Abtheilungen, die aber auch an der andern nicht fehlen. Es soll dadurch welliges Haar dargestellt werden, man wollte etwas Leben und Bewegung hinein bringen. Die Löckchen über der Stirn des theräischen Apoll sind eine aus dem Leben genommene Tracht, der Künstler vermochte aber noch nicht, sie frei und natürlich herabhängend darzustellen.

Höchst wahrscheinlich stellen diese Figuren den Apollo vor. Wir wissen von einem alterthümlichen Apollo, freilich aber auch von einer Athletenstatue, die beide dieselbe Haltung hatten, wie unsere Figuren. Denn in den ältesten Zeiten

Digitized by Google

der Kunst ist das Bedürfniss, verschiedene Charaktere durch verschiedene Stellungen zu bezeichnen, noch schwach entwickelt und man scheute sich nicht, denselben Typus für verschiedene Zwecke zu wiederholen. Doch wird die allgemeine Uebereinstimmung gewisse, wenn auch rein äusserliche Unterschiede im Einzelnen nicht ausgeschlossen haben. Apollo wird von den ersten Anfängen der Kunst an mit sehr wenigen Ausnahmen so dargestellt wie ihn die Dichter schildern, als unbärtiger Jüngling mit lang herabwallendem Haar, es ist sehr zweifelhaft ob jene Athletenstatue auch in diesem Punkte übereinstimmte, da die Athleten in der Kunst wie im Leben kurzgeschnittene Haare trugen. Auch spricht noch dieser Umstand für Apollo, dass ausser diesen beiden Statuen mehrere andre übereinstimmende, übrigens von älterem Stil als die von Tenea, an verschiedenen Orten zum Vorschein gekommen sind. In so alter Zeit aber waren die Athletenstatuen noch selten, während Apollo- und überhaupt Götterstatuen schon lange üblich waren.

An beiden Statuen bemerkt man noch deutliche Spuren, dass die ägyptische Kunst Einfluss gehabt hat auf die altgriechische. Die gegen die Naturwahrheit hochstehenden Ohren des theräischen Apollo, eine Eigenthümlichkeit vieler alterthümlicher Werke, die sich selbst am Parthenonfries noch vielfach findet, können nur durch eine Einwirkung von aussen erklärt werden. Dann sind das Vorsetzen des linken Fusses, das sich an allen ächt alterthümlichen griechischen Statuen findet, und die am Leibe herabhängenden Arme, besonders aber die Schmalheit der Hüften im Gegensatz zu der Breite der Schultern Eigenthümlichkeiten der ägyptischen Kunst, auf welche ein sich frei aus sich selbst entwickelndes Volk nicht kommen konnte. Nur darf man nicht glauben, dass diese oder irgend eine andere griechische Statue von ägyptischen Werken copirt sei. Vielmehr wie sich schon in der Nacktheit der Figuren ein specifisch hellenisches Princip ausspricht, das den frühern Völkern nach ihren Sitten und ethischen Anschauungen fremd war, so regt sich auch in der Bildung der Formen überall griechische Individualität. Man braucht nur einen ägyptischen und altgriechischen Fuss mit einander zu vergleichen um den Unterschied zu fühlen. In jenem wird die Krümmung des kleinen Zehs ignorirt, die übrigen ganz parallel gestellt und flach gebildet, so dass er wie ein abstractes Schema der Natur erscheint, während die

Digitized by Google

ältesten griechischen Werke bereits Blick für die Natur und das Bestreben verrathen, die gegebenen Formen nachzubilden.

Was die Entstehungszeit dieser Figuren betrifft, so ist mit dem Einfluss der ägyptischen Kunst eine Zeitgrenze nach rückwärts gegeben. Denn schwerlich konnte ein nachhaltigerer Einfluss derselben stattfinden, ehe Griechen einen dauernden Aufenthalt in Aegypten hatten. Das aber geschah nach Herodot erst unter Psammetich. Auch scheint die Verfertigung freier Statuen aus Stein in Griechenland nicht über das siebente Jahrhundert hinüber zu reichen. Der Apoll von Thera gehört wahrscheinlich noch diesem Jahrhundert an, er hat wenigstens einen so primitiv rohen Charakter, dass schwer zu glauben ist, ihm gehe bereits eine längere Entwickelung der Kunst voran. Diese setzt dagegen die Statue aus Tenea in ihrer bewussteren, präciseren, stilvolleren Bildung nothwendig voraus, sie scheint im sechsten Jahrhundert und wohl eher in der zweiten als ersten Hälfte desselben entstanden zu sein. Diesem Jahrhundert gehören auch die oben erwähnten Figuren des Apollo und des Athleten an.

Fundnotiz über den Apoll von Thera im Kunstbl. 1836, n. 18, über den von Tenea Annali dell' inst. 1847 p. 305. Der erstere ist abg. bei Schöll Archaeol. Mittheil. Taf. 4, 8 (ungenügend), der andere in den Monum. ined. dell' inst. IV., 44 und weniger gut bei Overbeck Gesch. d. griech. Plastik I. Fig. 7. Vgl. Conze und Michaelis in Annali 1861 p. 79, bullet. 1861 p. 44. O. Jahn in den Nuove memorie dell' inst. 1865 p. 20. Ueber den Einfluss der ägyptischen Kunst auf die griechische sind die Meinungen noch getheilt, ich musste mich hier begnügen, einige Eigenthümlichkeiten altgriechischer Werke hervorzuheben, die sich in der ägyptischen Kunst und zwar in ihrer Gesammtheit nur in dieser wiederfinden und auch nur aus einem Einfluss derselben abgeleitet werden können; weil sie bei der Annahme einer ganz selbstständigen griechischen Kunstentwicklung unerklärbar sind. Eine jener Eigenthümlichkeiten, nämlich die Stellung der Figuren, hat man zwar damit zu erklären gesucht, dass dadurch „das Cultusbild zum Abbild der ewigen, dem Wechsel des Menschlichen enthobenen, von Leiden und Leidenschaften befreiten Gottheit“ (Overbeck Gesch. d. Pl. I., 94) gemacht werden sollte, aber die Statue des Athleten Arrhachion (Paus. 8, 40) hatte ja dieselbe Stellung wie der Apoll von Tenea, die daher aus einem allgemeineren Grunde hergeleitet werden muss. Zudem würde jene Erklärung noch immer nicht diese besondere, mit der ägyptischen übereinstimmende Stellung, sondern nur eine im Allgemeinen ruhige Haltung begründen. Es läugnet Niemand, dass die ägyptische Kunst im Grossen und Ganzen von der griechischen principiell verschieden ist, aber in den Anfängen der letzteren, um die es sich hier allein handelt, ist, wie der Text ausführt, trotz aller unverkennbaren Regung griechischer Individualität doch auch die Abhängigkeit von den Aegyptern in bestimmten einzelnen Zügen sichtlich. Es wird ein ähnliches

Digitized by Google

Verhältniss gewesen sein, wie zwischen der modernen und byzantinischen Kunst.

4. 5. Fries von Assos,* aus Granit, im Anfang dieses Jahrhunderts in den Ruinen eines dorischen Tempels entdeckt, 1838 durch Raoul Rochette für Frankreich erworben und dort im Louvre aufgestellt.

Die Reliefs befanden sich am Architrav des Tempels, wie man deutlich an ihrem obern Rand sieht, wo der Abakus und die Regula der Triglyphen, freilich ohne Tropfen, angegeben ist. Nur ein Theil des Erhaltenen befindet sich hier im Abguss, es fehlen die Platten mit den Centauren, und diejenigen mit den sehr lebendig dargestellten Thierkämpfen. Indessen sind überhaupt nur einzelne und unzusammenhängende Stücke erhalten, und es scheint, dass auch ursprünglich nur ein äusserst loser Zusammenhang zwischen den einzelnen Gruppen bestand. Es ist wenigstens sehr schwer, die Vereinigung der dargestellten Scenen — Thierkämpfe, Centauren, Herakles und Triton, ein Gelage — zu einem Ganzen zu motiviren. Vielleicht ist gerade diese harmlose Zusammenstellung verschiedener gerade beliebter oder bekannter Vorstellungen ohne verknüpfenden Gedanken charakteristisch für die primitive Kunststufe, welcher diese Reliefs angehören.

Von den beiden grössten Tafeln, die sich nebst einer Sphinx hier im Abguss befinden,** enthält die eine das Bild eines Trinkgelages, wobei die Theilnehmer bereits liegend dargestellt sind, eine Sitte, welche die Griechen, die ursprünglich, wie aus Homer bekannt ist, zu Tische sassen, von Asien her angenommen haben. Das Relief der anderen Tafel bezieht sich wahrscheinlich auf den Kampf zwischen Herakles und Triton, es kommt wenigstens auf Vasenbildern eine ganz übereinstimmende Darstellung vor, wo ein fischleibiger Dämon mit Menschengesicht, inschriftlich Triton genannt, unter unsanften Umarmungen des Herakles zu leiden hat. Auch hier sieht man wie der Meergott dem Heros zu entwischen strebte, dieser ihn aber ereilt hat und an beiden Händen festhält. Was mit dem einem Horn ähnlichen Gegenstand gemeint ist, den Triton in der Linken hält, ist schwer zu sagen; auf dem Rücken des Herakles bemerkt man seinen Köcher.

Die kleinen Figuren die im Ausdruck des Entsetzens

* Im Lycischen Hof n. 209. 210.

** Die Tafeln hätten aber nicht verbunden werden sollen, denn sie schliessen nicht unmittelbar an einander.

Digitized by Google

davon eilen, sind gewiss Frauen und sollen wahrscheinlich die Nereiden vorstellen, die durch den wilden Streit aufgescheucht sind. Man sieht an dem untern Rand des Gewandes, dass die Figuren lang bekleidet waren, zudem ist Bewegung und Ausdruck der Figuren für Frauen passender.

Die Reliefs sind hochalterthümlich, wie aus äussern und innern Gründen hervorgeht. Herakles hat noch nicht die Löwenhaut, was hier gewiss nicht zufällig ist, sondern da wir wissen, dass er mit dieser Tracht nicht vor dem Ende des siebenten Jahrhunderts ausgestattet wurde, als ein Zeichen höhern Alters angesehn werden muss. Die Architektur des Tempels hat ferner einiges Ungewöhnliche was auf entfernte Zeit deutet, es fehlen die Tropfen an dem Tropfenleisten, und ganz abweichend von dem späteren dorischen Bau, der bildliche Verzierung nur an den struktiv nicht thätigen Theilen zulässt, ist die Bedeckung des Architravs mit Reliefs. Endlich weist auch die Composition dieser Reliefs auf durchaus primitive Kunst hin, fast komisch wirkt die Zusammenstellung der kleinen puppenartigen Gestalten der Nereiden und des Mundschenken mit den langen und mächtigen Gestalten der übrigen Figuren. So findet man auch auf den andern Platten komische Verschiedenheiten, gewaltige Stiere und ganz kleine schwächliche Centauren. Der Grund hierfür liegt in einem hier zwar unbehülflich ausgesprochenen aber in weniger empfindlicher Weise auch in der Blüthe der Kunst befolgten Gesetz, dem des Isokephalismus, d. h. dass die Figuren eines Frieses mit ihren Köpfen gleich hoch hinaufreichen, wodurch es denn freilich nothwendig wurde, den liegenden Figuren bedeutend mächtigere Verhältnisse zu geben als den stehenden. Am Parthenonfries sind die sitzenden, reitenden und stehenden Figuren gleich hoch, gegen die Naturwahrheit, aber man bemerkt es kaum, weil es durch die Raumverhältnisse geboten ist. Es wäre unerträglich, wenn dort die Wirklichkeit befolgt wäre, wodurch über den sitzenden Figuren eine hässliche Lücke entstanden sein würde. Noch in der letzten Zeit der antiken Kunst, auf römischen Sarkophagen, kann man dies Verfahren bemerken, das auf dem Princip beruht, dass Bild und Raum Eins sein müssen selbst auf Kosten der Naturwahrheit. Auf den griechischen Vasen findet man ebenfalls viele Beispiele und in früher Zeit ähnlich komische, wie hier.

Dass diesen Reliefs keine sehr lange Kunstübung vor-

Digitized by Google

angegangen sein kann, ist demnach klar, sie stehen am Anfang der griechischen Kunst und entsprechenden ältesten griechischen Vasenbildern, auf denen wir ebenfalls die von der orientalischen Kunst entlehnten Thierkämpfe mit griechischen und griechischer Sitte entsprechend dargestellten Mythen vereinigt finden. Eben in den letzteren treten uns die ersten Anfänge einer nationalen, selbstständigen Kunst entgegen. Wir werden nicht irren, wenn wir die Reliefs von Assos und die ihnen entsprechenden Vasen nicht höher als in das siebente Jahrhundert hinaufrücken.

Abgeb. Monum. d. inst. III., 34 wozu de Witte Annali 1841 p. 317 eine kurze Beschreibung gegeben hat. Ein Irrthum ist in der Zeichnung und im Text begangen, indem die von mir als Nereiden bezeichneten Frauen hier als nackte Epheben charakterisirt sind. Die Abbildung und der Text bei Clarac musée de sculpture pl. 116 A und B, II., 2, p. 1152 ff. sind in diesem Punkt genauer. Vgl. Texier l'Asie mineure II. pl. 112—114 p. 200, der mit überzeugenden Gründen die Bestimmung der Reliefs zum Schmuck des Architravs beweist.

Dass die nachhomerische Sitte, bei Tische zu liegen, vom Orient zu den Griechen gekommen, schliesse ich aus einem im britischen Museum befindlichen, soviel ich weiss noch nicht publicirten assyrischen Relief, auf welchem ganz wie bei den Griechen der Mann liegt und die Frau neben ihm sitzt.

Ueber die Tracht des Herakles vgl. O. Müller Dorier I., 446. Auch auf den ältesten Vasenbildern ist Herakles noch ohne Löwenhaut und Keule wie schon von Preller Arch. Ztg. 1854 p. 294 hinsichtlich der Vase bei Welcker A. D. III., 6 bemerkt ist. Vgl. Archaeol. Ztg. 1859 Taf. 125. Monum. d. inst. VI., 33. 56.

Ein Beispiel für den Isokephalismus auf römischen Sarkophagen giebt das obere Bild des Berliner Musensarkophags Archaeol. Ztg. I. Taf. 6, ein recht komisches aus der alten Vasenmalerei die von Michaelis Annali 1862 Tav. d'agg. B. publicirte Vase und die mit ihr übereinstimmende in Berlin. Viele Beispiele bietet ausserdem die altetruskische Kunst. Vgl. z. B. im Berliner Museum n. 503 a.

Dass die mit Thierfiguren verzierten Vasen kaum etwas von griechischer Individualität verrathen, bedarf jetzt keines Beweises mehr, die national griechische Malerei beginnt erst da, wo griechische Mythen und griechische Darstellungsformen, z. B. die Nacktheit, auftreten. Die obige Bemerkung über das Kostüm des Herakles bietet uns einen terminus ante quem für die ältesten griechischen Vasen, bedenkt man aber, dass die noch durchaus primitiven Vasen mit Darstellungen der Geburt der Pallas nach Stesichorus gearbeitet sind (vgl. Schol. Apollon. Rhod. IV., 1310), so wird man mit den Anfängen der eigentlich griechischen Vasenmalerei nicht über das siebente Jahrhundert hinaus kommen. Bei solchem Ansatz erscheint uns die Vasenmalerei in stetigem Fortschritt begriffen, der einer lebendig strebenden Kunst natürlich und nothwendig ist, setzt man aber die Anfänge höher an, so ist man genöthigt, einen nicht zu motivirenden Stillstand in der Entwickelung anzunehmen. Vgl. die Bemerkungen Brunn's bullet. 1861 p. 9 über die von Conze herausgegebenen melischen Thongefässe.

Digitized by Google

6—9. Metopenreliefs von Selinunt*. Die drei zunächst folgenden Reliefs, in Tufstein gearbeitet, wurden im Sommer 1822 von den englischen Architekten William Harris und Samuel Angell unter den Trümmern eines alterthümlichen dorischen Tempels auf der Burg von Selinunt entdeckt und befinden sich seitdem im Museum von Palermo.

Das erste, aus 32 Stücken zusammengesetzt, stellt den Perseus dar, in Gegenwart seiner Schutzgöttin Athene der Meduse das Haupt abschneidend. Er ist wie es scheint, nur mit einem Schurz bekleidet, wenn nicht vielmehr anzunehmen, dass dieser Schurz nur das Ende eines knapp anliegenden kurzen Gewandes ist, dessen oberer Rand durch Farbe bezeichnet sein konnte. Die Schuhe sind nicht Flügelschuhe, mit denen der Mythus den Perseus ausstattet, sondern die im alterthümlichen Stil, unter Anderm auch bei Hermes sehr gewöhnlichen Schnabelschuhe; eine einfache runde Kappe mit schmalem Rande, die auch Hermes oft trägt, bedeckt den Kopf. Die Meduse, die wohl mit einem durch Malerei angedeuteten kurzen Gewande bekleidet war, ist kraftlos ins Knie gesunken und hält in ihren Armen mit naiver Zärtlichkeit den Pegasus, der aus ihrem Blute entstand. Die unschöne Art, wie die Geburt des Pegasus sonst in alterthümlicher Kunst dargestellt wird — er ragt nämlich mit halbem Leib aus dem blutenden Halse der Medusa hervor — hat der Künstler hier vermieden, Pegasus ist bereits aus den herabfallenden Blutstropfen entstanden, und das Wunder sich begreiflich zu machen, bleibt dem Betrachtenden überlassen. Die Meduse ist entsprechend der naiven Neigung des alten Stils zu wilden Schreckgestalten in höchster Scheusslichkeit dargestellt, doch fehlen ihr noch die schlangendurchflochtenen Haare, die sie später unter dem Vorgang des Aeschylus und Pindar erhielt. Pallas steht starr da, nicht um die feierliche, affektlose Ruhe der Gottheit zu repräsentiren, sondern in Folge des alterthümlichen Stils, der die bei einer Handlung nicht direct betheiligten Personen in absoluter Regungslosigkeit bildet. Ihre rechte Hand scheint auf der Brust gelegen und vielleicht einen Speer gehalten zu haben, die Aegis war durch braunrothe Farbe an Hals und Brust angedeutet. Mit derselben Farbe war auch der Grund der Figuren bemalt, und die in Form eines Mäanders an der breiten vordern

* Im Lycischen Hof n. 270—273.

Digitized by Google

Falte des Gewandes der Göttin herablaufende Verzierung. Auch sonst noch fand man Farbenreste am Gewande, und Augen und Augenbrauen der Göttin waren schwarz gemalt, die Augen der Meduse roth. Der eine von Pegasus sichtbare Flügel zeigt auch Farbenspuren*.

Das zweite aus 48 Bruchstücken zusammengesetzte Relief stellt den Herakles mit den Kerkopen dar. Er hat die neckischen und diebischen Kobolde, die ihm keine Ruhe liessen, eingefangen und an Händen und Füssen gebunden und trägt sie nun auf einem Tragholz wie ein paar erbeutete Thiere davon. Der starke Schritt und die straffe Anspannung der Beine, wodurch es veranlasst ist, dass beide Füsse gegen die Naturwahrheit mit der vollen Fläche der Sohle auf dem Boden stehen, sind charakteristisch für den Stil der alterthümlichen Plastik und Malerei, die vor Allem nach dem Ausdruck von Kraft und Tüchtigkeit strebt. Während Herakles in andern Kunstschulen Griechenlands in älterer Zeit bärtig dargestellt wurde, ist er hier jugendlicher aufgefasst, und trägt im Gegensatz zu den Kerkopen, kurze Haare, worin schon ein Gefühl für das Eigenthümliche seines Wesens sich ausspricht. Bekleidet ist er mit einem kurzen durch Malerei deutlicher bezeichneten Gewande, das durch einen Gürtel gehalten wird, sein Schwert hängt eigenthümlicher Weise ganz horizontal, vielleicht um es sichtbar zu machen oder um die Lücken vor und hinter dem Körper symmetrisch zu durchschneiden. Der Schwertriemen und der Gürtel sind durch einen rothgemalten Streifen bezeichnet, ebenso die Bänder, womit die Kerkopen, deren Gewandung gleichfalls durch einen rothen Strich am Hals und an den Armen angedeutet ist, an Knöcheln, Knien und Händen gebunden sind. Auch der Grund des Reliefs war roth bemalt, und an der obern Platte hat man noch deutliche Spuren eines roth gemalten Mäanders bemerkt.

Das dritte Relief ist aus 59 Stücken zusammengesetzt, doch fehlt noch viel um die Darstellung deutlich zu erkennen. Die Restauration hat dem Relief die Metopenform und deren Maass gegeben, und es ist auch immer am wahrscheinlichsten, dass es, wie jene anderen, ursprünglich eine Metope gefüllt

* In demselben Saal hängt ein farbiger Abguss dieses Reliefs, dessen Bemalung aber nicht mit den Ausgrabungsberichten, wonach das Nackte der Figuren farblos war, übereinstimmt.

Digitized by Google

hat. Der Vorsprung der untern Platte, auf welcher die Figuren stehen, ist allerdings beträchtlicher, hier 14—15, dort nur 6 Zoll, allein diese Ungleichheit, die durch die Darstellung der Pferde in der Vorderansicht veranlasst scheint, die schon jetzt verkürzt sind, konnte durch die Aufstellung für das Auge verschwinden. Der Stil ist aber nicht in dem Grade vorzüglicher um eine gleichzeitige Verfertigung auszuschliessen.

Es scheint dass die vier Pferde, die in einer im alten Styl typischen Weise so dargestellt sind, dass die innern und äussern und zwar letztere mit auswärts gewandten Köpfen unter sich correspondiren, von der mittlern Figur gelenkt werden. Von dieser ist erhalten der Kopf, der Leib über dem Wagen, dessen Vorderwand, Deichsel, Achse und Räder man sieht und der linke Vorderarm mit der Hand, welche die nach dem rechten Eckpferd und seinem Nachbar führenden Zügel hält. Die äussern Pferde stehen den innern etwas voran, vermuthlich um den hinter ihnen befindlichen Figuren, Frauen mit lang herabhängenden Gewändern, Platz zu machen. Eine neben dem Kopf der mittleren Figur befindliche linke Hand gehört der Figur zur Linken an, ein rechter gleichfalls erhobener Vorderarm ist von der zur Rechten sichtbar. Uebrigens sind die neben dem Wagen stehenden Figuren eben so hoch wie die auf demselben stehende, nach dem beim Fries von Assos (n. 4) berührten Gesetz, die Pferde aber sind zu klein im Vergleich zu den Menschen, vielleicht um die Verdeckung der hinter ihnen stehenden Figuren zu vermeiden, doch könnte diese Abweichung von der Natur, die auch in der späteren Kunst und unter andern Verhältnissen vorkommt, auch schon hier aus dem Bestreben erklärt werden, die der Bedeutung nach wichtigeren Figuren auch äusserlich als solche hervorzuheben. Am Pferdegeschirr, am Wagen und auf dem Grunde des Reliefs haben sich auch hier Spuren rother Farbe gefunden. Auf eine Erklärung dieses Stücks muss durchaus verzichtet werden.

Das Relief dieser Werke steht dem Ursprung des Reliefstils noch sehr nahe, die Figuren sind an den Seiten nicht gegen den Grund zu gerundet und auf ihrer Vorderseite durchaus flächenartig gehalten. Erst später werden die Relieffiguren vorn und an den Seiten nach Art freier Figuren gerundet, ursprünglich waren sie, mochte das Relief hoch oder niedrig sein, Flächenfiguren, für die Fläche geschaffen, deren

Digitized by Google

Schmuck sie sein sollten. Um dieser Anforderung zu entsprechen, begeht der älteste strengste Reliefstil sogar die stärksten Verstösse gegen die Naturwahrheit. Gewöhnlich werden nämlich, auch in der ältesten Malerei, Kopf und Beine der Figuren ins Profil gestellt, während man, wie hier, die Brust von vorn sieht. Auf ägyptischen und assyrischen Reliefs bemerkt man dasselbe. Offenbar wollte man durch die Profilstellung von Kopf und Beinen das Heraustreten vorragender Theile, der Nase und der Füsse, aus der Fläche vermeiden, wäre aber auch die Brust ins Profil gestellt, so würde sie mit der einen Schulter aus dem Niveau der Fläche herausgetreten sein, während sie von vorn gesehen durchaus darin bleibt. An den selinuntischen Reliefs sieht man allerdings auch die Köpfe von vorn, weil der Künstler hier bei dem höhern Vorsprung des Reliefs ohne wesentliche Beeinträchtigung der flächenartigen Behandlung wenigstens Kopf und Brust in Harmonie setzen konnte. Die von vorn gesehenen Köpfe machen auch einen lebendigeren Eindruck und insbesondere konnte derjenige der Meduse, dem erst in späten Zeiten der Kunst Profilstellung gegeben wird, sich nur von vorn präsentiren, wenn die schreckhafte Wirkung, die dem Medusenkopf beigelegt wird, zur Anschauung kommen sollte. Die Haltung der Arme an den ältesten Reliefﬁguren wird ebenfalls durch die Rücksicht auf Innehaltung der Fläche bedingt, der rechte auf der Brust liegende Arm des Herakles soll nichts Besonderes ausdrücken, sondern ist nur hierdurch veranlasst. Auch die Köpfe der äussern Pferde auf dem dritten Relief scheinen nicht bloss der Abwechslung wegen herumgedreht zu sein, sondern um in einer Fläche zu bleiben mit den Köpfen der zurückstehenden mittleren.

Einige Einzelheiten, die hochstehenden Ohren, die ausserdem, namentlich bei der Meduse, nicht am Kopf anliegen, sondern in merkwürdiger Weise herausgebogen sind, wie man es an ägyptischen Werken findet, weisen auch hier auf fremde Einflüsse, im Ganzen aber tragen diese Sculpturen den Charakter primitiver Unbehülflichkeit; eine längere Kunstübung, die zur Begründung eines festen Stils erforderlich ist, kann ihnen nicht vorausliegen. Bemerkenswerth ist in dieser Hinsicht das Schwanken in den Proportionen der Figuren, Herakles ist 5 Kopflängen hoch, Minerva $4^3/_4$, Perseus aber nur $4^1/_4$.

Diese Angaben charakterisiren zugleich den derben, un-

Digitized by Google

tersetzten Bau dieser Figuren. Die Tendenz dieses Stils scheint der Ausdruck möglichster Kraft zu sein, daher das Gedrungene und die gewaltige Muskelfülle der Gestalten. Dies stimmt zusammen mit dem schweren, gedrückten Charakter der Architektur, mit welcher diese Sculpturen in Verbindung standen. Doch ist er nicht dadurch veranlasst, denn es sind auch anderswo ganz ähnliche Monumente, die sich nicht an einem Tempel befanden, zum Vorschein gekommen, in Selinunt ist er in drei verschiedenen Entwicklungsstadien zu beobachten und immer bleibt ihm die Neigung zum Derben und Kräftigen wenn auch in geringerm Grade eigenthümlich. Man hat ihn in neuerer Zeit, als man anfing, innerhalb der altgriechischen Kunst verschiedene Richtungen zu unterscheiden, als dorischen Stil bezeichnet, da ja Selinunt und Sparta, wo er auch vertreten ist, dorische Städte waren und ausserdem die angegebene Eigenthümlichkeit dem Wesen des dorischen Stammes zu entsprechen schien, nur darf man nicht glauben, dass alle dorischen Städte in dieser Weise bildnerisch thätig gewesen seien.

Die Reliefs können nicht früher als gegen den Schluss des 7. Jahrhunderts — der Erbauungszeit von Selinunt — entstanden sein, doch auch schwerlich lange nachher. Wenigstens ist der Tempel, zu dem sie gehören, unzweifelhaft im Anfang der Stadt gebaut, da er von allen der alterthümlichste ist und sich auf der Akropolis befindet, deren Heiligthümer zuerst erbaut wurden. Gewiss aber sind die Reliefs mit dem Bau gleichzeitig, die Tracht des Herakles giebt uns hier, wie beim Fries von Assos (n. 4) eine Zeitgrenze und der primitive Charakter der Sculpturen ist dieser Annahme nur günstig.

Nicht von einem Tempel der Akropolis von Selinunt, sondern der Unterstadt stammt endlich das vierte Metopenrelief, mit einem andern ähnlichen von den oben genannten englischen Architekten gefunden und auch in Palermo befindlich. Die Metopentafel bestand aus zwei durch metallene Haken verbundenen Stücken, von denen sich nur das untere erhalten hat. Doch ist wenigstens genug übrig geblieben, um die Handlung zu verstehen. Die schwerbekleidete Frau zur Linken schwang, wie aus der Stellung des Unterkörpers zu schliessen, mit der Rechten eine Waffe gegen den bereits ins Knie gesunkenen Gegner; gewiss ist der Kampf einer Göttin gegen einen Giganten gemeint, der auch in dem andern von

Digitized by Google

demselben Tempel stammenden Metopenfragment dargestellt scheint. Es würden demnach an diesem Tempel mehrere Metopen sich auf einen und denselben Mythus bezogen haben, wie es meistens in der vollendeten Zeit der Kunst der Fall war, während an jenem älteren Tempel kein sachlicher Zusammenhang zwischen den einzelnen Reliefs gewesen zu sein scheint. Der Gigant ist nach älterer Weise ohne Schlangenfüsse und bekleidet dargestellt, über dem kurzen Rock trägt er einen Lederpanzer und darüber soll auch noch ein Fell bemerklich sein, das jedenfalls durch Farbe deutlicher hervorgehoben war. An einem Tragriemen hängt seine Schwertscheide, das Schwert hielt er gewiss zu seiner Vertheidigung in der Rechten, hinter ihm steht sein Schild.

Dies Relief zeigt allerdings noch die breite, vierschrötige Bildung der Gestalten der früheren Zeit, es ist auch in der Reliefbehandlung noch sehr verwandt, doch aber im Stil bedeutend vorgeschritten und auch darin, dass die Metope nur zwei Figuren enthält, wie es der durchgehende Brauch in der Blüthezeit der Kunst ist. Denn so lange man steife, gradlinige Gestalten bildete, bedurfte man wie jene alten Metopen zeigen, ihrer drei zur Ausfüllung dieses Raums, der Fortschritt zu bewegteren Stellungen — namentlich Kämpfergruppen waren willkommen für die Metopenreliefs — brachte die Beschränkung auf zwei mit sich. Durch die Darstellung bewegter Gestalten wurde zugleich der etwas monotone Parallelismus zwischen den vertikalen Linien der Gestalten und der begrenzenden Triglyphen aufgehoben.

Dem Stil nach möchten wir das Relief der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts oder einer noch etwas späteren Entstehungszeit zuschreiben.

Ueber die Auffindung der Reliefs vgl. Klenze bei Thiersch Epochen d. bild. Kunst d. Gr., 2. Aufl. p. 405 ff., wo sie auch ungenügend abgebildet sind. Am besten dagegen bei Serradifalco Antichità di Sicilia II. Tav. 25 ff. (der übrigens die Löwenhaut als Tracht des Herakles angiebt, was ich nach den Abbildungen nicht glauben kann) und danach bei Müller-Wieseler I. Taf. 4. 5. und Overbeck Gesch. d. gr. Plast. I. Fig. 6, endlich auch bei Hittorf architecture de la Sicile, livraison 4, pl. 24. 25, (wo aber etwas weniger Farbenspuren angegeben, als nach Serradifalco vorhanden sind) und das fragmentirte Relief livr. 8 pl. 49 (mit etwas verfehlter Ergänzung). Aeltere Literatur bei O. Müller Handbuch §. 90, 2. Zu vergleichen ist das spartanische Relief in Annali 1861 Tav. C. p. 34. Ueber die Wahl von Kampfscenen zur Verzierung der Metopen Bröndsted Voyage en Grèce II.

Digitized by Google

10. Samothracisches Relief*, aus Marmor, 1790 auf der Insel Samothrace entdeckt, und in den Besitz des Grafen Choiseul-Gouffier gekommen, seit 1816 in Paris im Louvre. Es ist hier in eine Wand eingelassen und dabei zu Schaden gekommen. Den Rand desselben bildete nämlich ursprünglich der geschuppte Hals und offne Rachen eines gehörnten Unthiers, der nun fast ganz zerstört ist. Doch ist wenigstens in Zeichnungen der ursprüngliche Zustand erhalten.

Die Bestimmung dieses Reliefs ist nicht klar. Man hat vermuthet, es sei ein Stück der Armlehne eines Sessels oder auch eines Tischfusses, da an Geräthen beiderlei Art der ausgeschweifte Rand oft mit einem Thierkörper ähnlicher Art verziert ist. Indessen spricht gegen erstere Annahme dies, dass sich an der Platte wohl schon eine Spur der Krümmung zeigen müsste und gegen beide, dass sich an der Hinterseite und oben und unten Spuren erhalten haben sollen, die auf eine Befestigung an einer Wand schliessen lassen. Der eigenthümliche volutenartige Körper zur Rechten ist offenbar das phantastisch behandelte Horn des den Rand bildenden Ungethüms. Die Verzierung am obern Rand, aus Blüthen und Palmetten zusammengesetzt, findet sich sehr gewöhnlich am Hals der bemalten Vasen alterthümlichen Stils und ist sehr passend als Bekrönung, als Abschluss nach oben. Unten ist ein Saum angebracht in Form eines Geflechts, eine Verzierung, die wie jene erste in griechischer und etruscischer und orientalischer Kunst sehr beliebt ist.

Ueber die Darstellung lassen die beigefügten Inschriften keinen Zweifel. Es ist Agamemnon vorgestellt, auf einem Klappstuhl sitzend, hinter ihm sein Herold Talthybios mit dem Heroldstab und Epeios (von dessen Namen nur die drei ersten Buchstaben erhalten sind), der Erbauer des hölzernen Rosses, der aber in der Dichtung auch als ein Diener der Könige auftritt. Vielleicht hielt auch er einen Heroldstab, der dann durch Malerei angedeutet sein musste. Die feierliche Erscheinung des Agamemnon mit den Dienern hinter seinem Stuhl lässt vermuthen, dass irgend eine wichtige Scene der Berathung oder königlichen Entscheidung vorgestellt war, von welcher uns nur dies Bruchstück übriggeblieben.

Das Relief ist sehr interessant für die Geschichte dieser Kunstgattung. Wir deuteten schon bei den selinuntischen

* Im Lycischen Hof n. 207.

Digitized by Google

Reliefs (n. 5) darauf hin, dass die ältesten Relieffiguren, wie sie uns in ägyptischen, assyrischen, altgriechischen und altetruscischen Werken entgegentreten, nichts weniger als halbirte Menschen sind. Dazu wurden sie erst später, als man das Bedürfniss nach einer der Realität mehr entsprechenden, runden Bildung fühlte. Ursprünglich aber ist jede Figur nur ein stehengebliebenes Stück einer Fläche, das sich daher auch mit kantigem Contour vom Grunde abhebt. Denn das Charakteristische des ältesten Reliefs liegt darin, sich der Architektur, an der es sich befindet, unbedingt unterzuordnen und auf's Engste zu assimiliren und eben darum bleibt es selbst Fläche, während die ganze spätere Entwicklung des Reliefs darauf gerichtet ist, die Plastik vom architektonischen Hintergrunde zu lösen und selbstständiger zu machen. Je flächenartiger aber das Relief gehalten, um so nothwendiger ist die Hinzufügung der Farbe, damit das, was plastisch nur leise angedeutet werden konnte, zur Wirkung komme.

In den ältesten Werken ist nun das Flächenartige des Reliefs bis zu dem Grade festgehalten, dass manche Figuren ganz glatte Flächen sind. Und eben dies ist der Fall an der Figur des Agamemnon. In der Blüthezeit der griechischen Kunst dagegen wird zwar auch noch das flächenartige Relief festgehalten — und darin liegt vornehmlich der ruhige und edle Eindruck des griechischen Reliefs im Gegensatz zum römischen begründet — aber doch nicht in der extremen Weise jener alten Werke, sondern innerhalb der Fläche wird Vor- und Zurücktreten und Rundung der einzelnen Glieder ausgedrückt. In dem samothracischen Relief sind aber die Beine der beiden Diener in gleicher Höhe gehalten, so dass man nicht weiss, welches das vor- und welches das zurückstehende ist. An den Gewändern dieser beiden Figuren sind übrigens schon ganz feine Falten angegeben. Malerei unterstützte unzweifelhaft auch hier die Wirkung des Reliefs, es sollen sich auch Farbenreste erhalten haben.

Die Figuren, die nach der Weise der ältesten Kunst in Stellung und Anzug sich genau wiederholen, sind im Ganzen mager und schlank, gerade im Gegensatz zu den selinuntischen Reliefs. Aber auch mit den altattischen Reliefs haben sie wenig Verwandtschaft. Die Frisur ist ähnlich der des Apollo von Tenea, Agamemnon ist wahrscheinlich zum Ausdruck höherer Würde, durch längeres Haar ausgezeichnet.

Die Inschriften sind nach einer dem alten Stil eignen

Digitized by

Weise nicht gerade fortlaufend, sondern in gewundner Linie geschrieben. Der alterthümliche Vasenstil giebt dazu reichliche Belege und zugleich die Erklärung, da wir von der Vasenmalerei hinreichendes Material besitzen, um die historische Entwicklung genau verfolgen zu können. In der Kindheit der Kunst nämlich, da man noch nicht die edle Einfachheit der spätern Zeit kannte, liess man die Zwischenräume der Figuren nicht gerne leer, sondern füllte sie aus mit Ornamenten oder mit Inschriften, die desswegen manchmal in den wunderlichsten Windungen die Darstellung durchziehn. Sie sind hier in altjonischem Alphabet abgefasst, doch ist aus ihnen keine genaue Zeitbestimmung zu entnehmen. Aus dem Stil wird man nur soviel bestimmen dürfen, dass das Werk schwerlich später als um's Jahr 500 zu setzen ist.

Abg. Millingen Anc. unedited monuments Ser. 2 pl. 1. Clarac musée de sculpt. pl. 116, 238. Stackelberg in Annali d. inst. I. tav. C, 2. Müller-Wieseler Denkm. d. A. Kunst I., 11, 39. Vgl. Dubois, catalogue d'antiquités de feu le comte de Choiseul-Gouffier 1818 p. 38 n. 108. Clarac description du Louvre n. 608. O. Müller Kl. Schr. II 598 ff. und in Völkel's Archaeol. Nachlass p. 171.

In der Art des Reliefs stehen diesem Werk am nächsten ein lakonisches und ein lycisches Relief, beide im britischen Museum und, soviel ich weiss, noch nicht publicirt. Ob die Griechen selbstständig auf diese Anfänge des Reliefs und auf die bei den selinuntischen Metopen hervorgehobenen Eigenthümlichkeiten gekommen sind, ist mir sehr zweifelhaft. Denn wenn sie überhaupt in irgend einem Punkt von Andern gelernt haben, so ist es natürlicher, auch hier die Uebereinstimmung mit den Werken fremder Völker aus demselben Grunde abzuleiten.

Ueber die Anordnung der Inschriften vgl. Völkel's Archaeol. Nachlass p. 152 und Friederichs, die Philostratischen Bilder p. 211. 212. Dass wegen des (sicher vorhandenen) Ω im Namen des Agamemnon die Inschrift und damit das Werk nicht nach Ol. 70 entstanden zu sein brauche, wie meistens angenommen wurde, wird jetzt nicht mehr bestritten werden. Vgl. Kirchhoff Studien zur Gesch. d. griech. Alphabets in d. Abhandl. der Berliner Akad. d. Wiss. 1863 p. 141 ff. 145.

B. Werke aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts.

a) Die attische Kunst.

11. Athene*, Statuette von Bronce, von Prof. Ross 1836 im Unterbau des Parthenon gefunden, in Athen befindlich.

---

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 222.

Digitized by Google

Die Göttin ist in Angriffsstellung, sie hatte in der Linken den Schild, dessen Handhabe zurückgeblieben, in der Rechten die Lanze, oben auf dem Helm befindet sich ein Loch zum Einsetzen eines Helmbusches. In der Tracht entspricht sie der Göttin des äginetischen Giebels und der Dresdener Pallas*, letzterer auch in der Stellung, es ist daher die der letzteren gegebene genauere Bestimmung auch auf sie anwendbar. Vermuthlich war die Figur ein Weihgeschenk.

Dass das kleine Werk, welches sich übrigens nicht durch besonders feine Ausführung auszeichnet, älter ist als der Parthenon, geht aus Fundort und Stil hervor; eine nähere Zeitbestimmung ist schwerlich möglich**.

Abg. Ross Archaeol. Aufs. I. Taf. 7 p. 106, wo aber der Irrthum hinsichtlich der Kopfbedeckung zu berichtigen ist. Eine ganz übereinstimmende Bronce ist auf Aegina gefunden, bullet. d. inst. 1864 p. 78.

☞ 12. Gorgonenhaupt***, an einem Stirnziegel aus Terrakotta, 1836 von Prof. Ross im Unterbau des Parthenon gefunden, in Athen befindlich.

Das Gorgonenhaupt ist hier, wie überhaupt in der ganzen älteren Kunst, nur als ein abschreckendes Symbol behandelt, nicht als ein abgeschlagener, sterbender Kopf, wie es in späterer Zeit aufgefasst wurde. Auch die breite, fast kreisrunde Form des Gesichts und die wilde Hässlichkeit der Züge sind specifisch alterthümlich. Diese Maske ist der selinuntischen Meduse (n. 6) sehr ähnlich und unterscheidet sich nur durch die Schlangen, die wie ein Halsband umgeknüpft zu sein scheinen, und durch den naiven Schmuck der Ohrringe, der an Medusenköpfen selten ist und auch dem Charakter derselben eigentlich widerspricht. Die ganze Maske war bemalt und zwar der Natur entsprechend: das Gesicht gelblich, die Haare bläulich-schwarz, Lippen und Zunge roth, Zähne weiss, die Schlangen bläulich, die Ohrringe roth. Ueber den letzteren bemerkt man an jeder Seite mehrere abwechselnd blau und roth bemalte Streifen, deren Bedeutung uns nicht klar ist.

---

* Im Griechischen Saal n. 23 u. 57.

** Wir haben dieses und die beiden folgenden altattischen Werke, von denen sich nur sagen lässt, dass sie vor der Mitte des fünften Jahrhunderts entstanden, bloss desswegen unter dem obigen Zeitabschnitt aufgeführt, um sie nicht von den übrigen altattischen Sculpturen, welche demselben mit Sicherheit zugewiesen werden können, zu trennen.

*** Im Griechischen Saal n. 362.

Digitized by Google

Abg. mit den Farben bei Ross Archaeol. Aufs. I. Taf. 8. p. 109 und Laborde, le Parthénon, Titelbild. Medusenköpfe mit Ohrringen bei Levezow Gorgonenideal, Abh. der Berl. Akad. d. Wiss. 1833 Taf. 2, n. 21. 22. Vgl. die Bemerkungen über die Meduse Rondanini im Treppenhaus n. 133. 158.

13. Kolossale Eule*, aus Marmor, auf der Akropolis von Athen gefunden, in der Nähe von alterthümlichen Säulen, auf deren einer sie ursprünglich gestanden haben wird; in Athen befindlich.

Es war etwas sehr Gewöhnliches, als Weihgeschenk an die Götter die ihnen lieben Thiere in der verschiedensten Grösse und Materie zu schenken, auch diese Eule ist ein solches Geschenk an die Pallas, das auf einer Säule im Heiligthume der Göttin aufgestellt war. Der Stil und die Inschriften der beiden Säulen, deren eine die Eule getragen haben wird, sind noch sehr alterthümlich. Das Detail der Figur, das nur mit schwachen Zügen bezeichnet ist, war ursprünglich gewiss durch Farbe wirksamer hervorgehoben.

Abg. Ross Archaeol. Aufs. I. Taf. 14, 3 p. 205.

14. Pferdekopf**, Rest eines Marmorreliefs, im Jahre 1835 am Parthenon gefunden, in Athen befindlich.

Die leeren Augenhöhlen waren, nach einer im alten Stil nicht seltenen Praxis, mit einer farbigen Masse, Glas oder Stein, ausgefüllt, auch die Ohren waren besonders gearbeitet und eingesetzt, wie es bei frei abstehenden Gliedern, namentlich bei den Geschlechtstheilen, der Bequemlichkeit wegen nicht selten geschah. Die unausgearbeitete Mähne wird farbig gewesen sein. Der Charakter der Formen ist schon derselbe, wie am Fries des Parthenon. Da bereits die Adern ausgedrückt sind, so gehört das Werk jedenfalls schon dem fünften Jahrhundert an. Wir haben eine Nachricht, dass die Adern zuerst von einem Künstler aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts dargestellt seien und unsere Monumente bestätigen durchaus die Richtigkeit dieser Angabe. Wie wir schon bei der Vergleichung des Apoll von Thera und Tenea (n.. 2. 3) bemerkten, schreitet die Kunst von einer mehr umrissartigen Darstellung zu immer genauerer Angabe des Details fort.

Vgl. Ross Archaeol. Aufs. I. p. 93. Schöll Arch. Mitth. p. 119

---

* Im Griechischen Saal n. 50.
** Im Lycischen Hof n. 204.

Digitized by Google

n. 163. Aehnliche Behandlung der Augen an dem kalbtragenden Hermes Arch. Ztg. 1864 Taf. 187 p. 171 und an dem zum Parthenon gerechneten Fragment im Griech. Saal n. 21. Die Bemerkung des Plinius, dass Pythagoras von Rhegium zuerst die Adern an seinen Statuen ausgedrückt habe, wird gewöhnlich nicht in strengem Sinne des Wortes genommen, vgl. Brunn Gesch. d. griech. Künstl. I. 140 und Overbeck Gesch. d gr. Pl. I. p. 166, (der sich etwas künstlich mit den nach seiner Ansicht vor Pythagoras entstandenen Aegineten auseinandersetzt). Wenn wir aber ganz von Plinius absehn und uns nur an die Monumente halten, so erhalten wir dasselbe Resultat. An den Statuen des Harmodios und Aristogeiton aus Ol. 75 (n. 24. 25) sind die Adern ausgedrückt, aber an keinem einzigen frühern Werk, ja nicht einmal an solchen, die wie der sog. Odysseus in Neapel (n. 21) mindestens gleichzeitig, wenn nicht später entstanden sind.

15—17. Drei Torsen kleiner, weiblicher Figuren*, aus Marmor, in Athen befindlich.

Eine Erklärung dieser Fragmente zu geben, ist uns unmöglich, sie sind aber kunsthistorisch nicht ohne Interesse. Wir sehen schon hier das Bestreben, verschiedene Stoffe im Ober- und Untergewand auszudrücken und dadurch die ganze Gestalt zu beleben. Das Untergewand ist, wie auch an den folgenden altattischen Sculpturen (n. 18. 19), von Wolle und dieser Umstand berechtigt uns, diese Werke nicht früher, als in die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts zu setzen. Denn bis dahin trug man in Athen den linnenen jonischen Chiton. Charakteristisch ist auch die Art, wie das Obergewand an den beiden, ziemlich übereinstimmenden Torsen getragen wird. Es ist nämlich wie ein modernes Umschlagetuch umgenommen, so dass die beiden Zipfel über Schulter und Arme vollkommen symmetrisch herabhängen. Diese Tracht ist im alten Stil ungemein häufig und entspricht dem strengen Parallelismus dieses Stils, in der Zeit der Kunstblüthe wurde sie aufgegeben. Das an dem grössesten dieser Torsen vom Hals herabhängende Gewandstück ist uns unverständlich.

Abg. Le Bas, monum. fig. pl. 2. 3. Vgl. Schöll, Arch. Mitth. p. 24 n. 5 (wo nur das Versehn zu corrigiren, dass nicht das rechte, sondern das linke Bein vorgesetzt ist) n. 8 und 9.

18. Hermes oder Theseus (?)**, Fragment eines Marmorreliefs, im Jahre 1859 auf der Akropolis von Athen gefunden, ebendaselbst befindlich.

---

* Im Griechischen Saal n. 51=53.

** Im Lycischen Hof n. 283.

Digitized by Google

Dieses äusserst liebenswürdige Stück altattischer Kunst wird als Hermes oder Theseus erklärt. Es finden sich nämlich auf alterthümlichen Vasen genau entsprechende Gestalten des Theseus, wo er, mit vorübergeneigtem Körper, das Schwert in der Rechten, die Linke ausgestreckt, auf den Minotaur zueilt, um ihn zu erwürgen. Die Möglichkeit, dass demnach auch dies Fragment zu einer solchen Scene gehört habe, lässt sich nicht bestreiten, indessen liesse es sich doch ebensogut zu einem Hermes ergänzen, etwa so, wie er auf alterthümlichen Vasen die Göttinnen zum Paris führt, und noch Anderes wäre möglich, so dass wir lieber auf eine Erklärung verzichten. In der eigenthümlichen Frisur des Hinterkopfes, die sich oft im alterthümlichen Stil an Männern und Frauen findet, hat man kürzlich den Krobylos, die Haartracht der alten Athener, zu erkennen geglaubt, was wir bezweifeln.

Das Relief ist ausserordentlich frisch und naiv und anmuthig, die Ausführung sehr sauber. Man hat mit Recht bemerkt, dass es der wagenbesteigenden Göttin (n. 19) im Stil sehr verwandt sei.

Am besten aber auch noch nicht ganz (namentlich im Mund) genügend publicirt von Conze: Nuove memorie dell' instituto Tav. XIII. A. p. 408 ff. Vgl. bullet. 1859 p. 196, 1860 p. 53. Conze bestreitet in überzeugender Weise die gewöhnliche Ansicht über den Krobylos, aber seine eigne Ansicht kann ich nicht für richtig halten, weil ich auf das Zeugniss des Heraclides Ponticus Werth legen muss. Dieser sagt ausdrücklich, dass die goldne Cicade sich über der Stirn befand und aus Thucydides erfahren wir (was übrigens auch in der Stelle des Heraclides angedeutet liegt) dass sie im Krobylos steckte, also auch dieser sich über der Stirn befand. Was nun unter dem Krobylos zu verstehen sei, kann aus Xenophon anab. 5, 4, 13 gefolgert werden, der von barbarischen Helmen sagt *κράνη σκύτινα κρώβυλον ἔχοντα κατὰ μέσον, ἐγγύτατα τιαροειδῆ*, der *κρώβυλος* also war eine nach vorn übergebogene Spitze, so dass der ganze Helm wie die ebenfalls vorn übergebogene persische Mütze aussah. Etwas Aehnliches muss nun auch der Krobylos des Haares gewesen sein, d. h. ein Haarbüschel, der über der Stirn sich erhob und mit der Spitze sich vornüber senkte, und ich glaube, das neapolitanische Relief mit dem sog. Odysseus (n. 21) giebt ein Bild dessen was wir suchen.

Hiernach tritt uns der Krobylos als eine signifikante und gleich in die Augen fallende Tracht entgegen, während ich in dem von Conze als Krobylos bezeichneten Zusammenbinden der lang herabhängenden Haare des Hinterkopfs nur eine einfache praktische Vorrichtung (um Unbequemlichkeit oder Unreinlichkeit zu verhindern) sehe, die eben darum auch nichts specifisch Attisches ist. Denn dieselbe Frisur findet sich auf assyrischen Reliefs und mit unwesentlicher Verschiedenheit auf dem Harpyienmonument.

Digitized by Google

19. Wagenbesteigende Göttin*, Marmorrelief, auf der Akropolis von Athen gefunden und ebendaselbst befindlich. Das vordere Stück, die Schwänze der Pferde und ein Theil der Deichsel des Wagens, ist erst später und an einer andern Stelle der Akropolis gefunden, gehört aber unzweifelhaft dazu.

Es ist die Frage aufgeworfen, ob die wagenlenkende Figur männlich oder weiblich sei, und allerdings sind die entscheidenden Theile des Körpers verdeckt und Haar- und Gewandanordnung für beide Geschlechter passend. Doch halten wir wegen der ausserordentlich zarten Arme und Hände die letztere Annahme für wahrscheinlicher. Ist es aber eine Frau, so liegt es näher, an eine göttliche als an eine menschliche Wagenlenkerin zu denken, nicht sowohl, weil die Figur unverhältnissmässig gross ist im Vergleich zum Wagen, denn es ist ein allgemeines Princip in der griechischen Kunst, alles Nebensächliche, ohne Rücksicht auf seine natürliche Grösse, der Hauptfigur unterzuordnen, sondern weil wagenlenkende Frauen mit der Sitte des athenischen Lebens schwer vereinbar sind. Man hat daher der Figur den Namen einer ungeflügelten Nike gegeben, da gerade diese Göttin so oft als Lenkerin eines Gespanns erscheint.

Die Meinung, dass das Relief zu einem Friese und zwar zum Friese des älteren, vorperikleischen Parthenon gehört habe, ist wohl nur durch die Voraussetzung veranlasst, dass auch die Wagen am Fries des Parthenon von weiblichen Gestalten gelenkt würden, was aber, wie wir sehen werden, ein Irrthum ist.

Sehr richtig hat man die grosse Aehnlichkeit im Stil dieses Werks mit dem Harpyienmonument** hervorgehoben. Sie bestätigt den Zusammenhang zwischen lycischer und attischer Kunst, nur ist freilich das attische Relief bedeutend feiner und graziöser.

Abg. bei Schöll Archaeol. Mittheil. aus Griechenland Taf. 2, n. 4. p. 25. Le Bas, Voyage archéologique, monum. figurés pl. 1. Vgl. Gerhard Annali 1837 p. 116. Brunn im bullet. d. inst. 1860, p. 53. Michaelis an ders. Stelle p. 114, J. Braun Gesch. d. K. II. p. 188. Bursian in der Encyclopädie von Ersch und Gruber, Bd. 82 p. 418. Die Aehnlichkeit mit dem Harpyienmonument ist zuerst von Fellows Lycia p. 170 Anm. 2 hervorgehoben.

---

* Im Lycischen Hof n. 286.
** Ebendaselbst n. 259—262.

20. Grabstein des Aristion*, Marmorrelief, im Jahre 1838 zu Velanideza im östlichen Attika von Pittakis gefunden, in Athen in der Sammlung des Theseion befindlich. Das feine Relief lässt auf die Hinzufügung von Farbe schliessen, die sich auch reichlich, doch nicht am Nackten, mit Ausnahme von Lippen und Auge, erhalten hat. Der Grund des Reliefs war roth bemalt, blau der Panzer und wieder roth die Verzierungen auf demselben. Die Achselklappe war auf der Schulter mit einem Stern und der auf der Brust liegende Theil mit einem Thierkopf verziert, den Panzer selbst umzog ein dreifaches, mit eingeritzten, mäanderartigen Ornamenten verziertes Band, unter der Brust, über der Hüfte und in der Mitte der über den Leib herabhängenden, metallbeschlagenen Lederstreifen. Der Helmbusch war von Metall angesetzt, man bemerkt noch die Spuren der Einfügung. Auch das Schamglied war, wie es scheint, besonders gearbeitet und angesetzt, da sich an der betreffenden Stelle Löcher erhalten haben. Die Beinschienen sind ganz den Formen des nackten Beins nachgebildet, der Panzer nicht. Er ist vielleicht von Leder zu denken, wie der Panzer der äginetischen Statuen, oder, was wohl richtiger, als ein Metallpanzer der älteren Form, als man noch nicht die anatomischen Details von Brust und Rücken im Panzer wiedergab, wie es auf spätern Monumenten und in allen erhaltenen griechischen wie römischen Panzern der Fall ist. Jedenfalls sieht man aber doch an den Beinschienen, wie sich schon hier das griechische Princip Bahn bricht, die Bewaffnung, ähnlich wie die Gewandung, in einer den Formen der Natur genau entsprechenden Weise zu bilden. Die uns erhaltenen Beinschienen sind sämmtlich in dieser Weise gearbeitet.

Das Monument schmückte das Grab eines alten Atheners, dessen Name, Aristion, auf der (hier nicht vorhandenen) Basis angegeben ist. Es giebt ein Bild des Verstorbenen, zwar noch steif figurirend, ohne Handlung und Ausdruck, aber doch in charakteristischer Weise, nur ohne Portraitähnlichkeit im Gesicht. Wir sehen einen jener alten Athener vor uns, einen der Marathonskämpfer, von denen namentlich Aristophanes eine lebendige Vorstellung giebt, der ihre altfränkische Tracht verspottet, aber ihre sittliche Tüchtigkeit bewundert. Diese Statue ist die anschaulichste Erläuterung

* Im Lycischen Hof n. 281.

Digitized by Google

zu den Worten des Dichters und zugleich der Zustände damaliger Zeit.

Das Werk ist mit grösster Sorgfalt gearbeitet; hätten noch alle die zierlichen, durch Malerei angegebenen Details am Panzer ihre frühere Frische, wir würden sogleich einen den feinsten alterthümlichen Vasen und Skarabäen ähnlichen Stil erkennen. Denn diesem bis ins Kleinste treu und sorgfältig detaillirenden Kunststil, der dem Stil des Epos auf dem Gebiet der Poesie entspricht, gehört das Werk an. Im Nackten ist freilich nicht dieselbe Vollendung, man hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, dass die rechte Hand noch ohne alle Angabe des anatomischen Details gebildet ist. Die Art übrigens, wie der Arm herabhängt, ist, im Gegensatz zu den straff angespannten Armen der alten Apollostatuen, schon frei und natürlich, nur dass die Hand noch festgeschlossen ist.

Charakteristisch scheint auch für diesen Stil der enge Raum, in den die Figur „hineinökonomisirt" ist, es ist an andern, ähnlichen Grabreliefs ebenso. Später bewegen sich die Figuren viel freier auf ihrem Raum.

In alterthümlichen Schriftzügen sind unter der Figur die Worte angebracht: Werk des Aristokles. Dieser altattische Künstler ist wahrscheinlich ein Zeitgenosse jenes Kritios, von dem wir die Gruppe der Tyrannenmörder (n. 24. 25) haben, und des Künstlers der Penelope (n. 26), an welcher wir eine ähnliche Bildung der Hand bemerken. Wenn uns sein Werk nicht so bedeutend erscheint, wie jene, so mag das wenigstens zum Theil von der Verschiedenheit des Gegenstandes herrühren.

Abg. Ἐφημερὶς ἀρχαιολ. 1838 Aug. u. Sept. Schöll Archaeol. Mitth. Taf. I. p. 28. Stephani Rhein. Mus. 1846 Taf. I. p. 4 (der die Bohrlöcher am Schooss richtiger erklärt als Schöll). Overbeck Gesch. d. gr. Pl. I. fig. 9 p. 97 ff. Conze Archaeol. Ztg. 1860 Taf. 135 p. 19. Farbig bei Laborde le Parthénon pl. 7. Sharf im Classical museum I. zu p. 252. Révue archéol. 1844 Taf. 2.

Was die Form des Panzers betrifft, so geht aus der interessanten Stelle bei Xenoph. Memorab. 3, 10, 9 hervor, dass er bereits zur Zeit des Socrates, wenn auch noch nicht allgemein, in der den erhaltenen Exemplaren entsprechenden Weise gearbeitet wurde. Unter den Monumenten liefert wohl der Parthenonfries die frühsten Beispiele dieser Form.

Die Annahme Brunn's bullet. 1859 p. 195 dass die Inschrift der Basis *ΑΡΙΣΤΙΟΝΟΣ* mit der andern zusammenhänge, so dass sie den Vaternamen des Aristokles enthalte, scheint mir schon wegen des zwischen beiden Inschriften gelassenen Zwischenraums unwahrscheinlich.

Digitized by Google

Für die Zeitbestimmung des Aristokles giebt uns die Inschrift einen terminus a. q., Ol. 86, 1; einen terminus p. q. haben wir nicht, da Brunn's Combination (Gesch. d. g. Künstler 1, 106) doch bedenklich ist. Vgl. Bursian in Jahns Jahrb. 1856 p. 514. Auch die andre, denselben Aristokles, wie ich glaube, betreffende Inschrift lässt sich nicht sicher datiren. Man schwankt daher in der Zeitbestimmung des Reliefs um etwa 20 Olympiaden, der frühste Ansatz ist derjenige Overbeck's, der das Relief an das Ende der 50er Olymp. setzt, aber vom Unsichern, nämlich von den Sculpturen des Theseion als Werken cimonischer Zeit ausgeht. Nach meiner Ansicht ist das Werk zwischen Ol. 70 und 80 entstanden, weil es gewissen Vasenbildern (z. B. dem Innenbild der Sosiasschaale), die wir mit Sicherheit dieser Zeit zuweisen können, auf das Genaueste entspricht. Ich meine diejenigen Vasen, die nach Polygnot entstanden sein müssen, weil sie die von diesem Maler eingeführten Neuerungen bereits aufgenommen haben, und vor Ol. 86, 1, wegen des altattischen Sigma, das sich noch auf ihnen findet. Vgl. die Anm. zu n. 24. 25.

21. Grabrelief*, aus Marmor, in Neapel befindlich, wohin es aus der Sammlung Borgia gekommen ist.

Wie in dem eben besprochenen Relief, so steht auch hier die Figur des Verstorbenen auf möglichst knappem Raum. Aber ein Fortschritt liegt darin, dass statt des steifen Figurirens bereits Bewegung und Ausdruck der Empfindung dargestellt ist. Und zwar ist es der den besseren griechischen Grabreliefs eigene Zug der Trauer, der sich hier, wenn auch noch nicht im Gesicht, aber doch in der ganzen Stellung kundgiebt. Der Mann ist durch die am Handgelenk hängende, kleine Oelflasche von Seiten seiner gymnastischen Beschäftigungen charakterisirt, er stützt sich auf einen langen, bis unter die Arme reichenden Stock, der nach den Monumenten besonders in Athen gebräuchlich gewesen zu sein scheint. Die aus dem Kopfband hervorragende, gekrümmte Spitze halten wir für einen Haarbüschel und zwar für den Krobylos, die Haartracht der alten Athener. Ein gemüthlicher Zug, wie sie sich so oft auf den griechischen Grabsteinen finden, ist es, dass er seinem treuen Hunde die Hand hinhält zur Liebkosung. Der Daumen derselben hat übrigens eine etwas gezwungene Stellung, vielleicht deswegen, um die Hand nicht noch mehr aus der Fläche herausspringen zu lassen. Besonders merkwürdig ist aber das rechte Bein, dessen Fuss, ins Profil gestellt, am Grunde anliegt, während das Knie und der übrige Theil sich von vorn präsentiren und

* Im Lycischen Hof n. 280.

Digitized by Google

somit einen aus der Fläche herausspringenden Fuss erwarten lassen. Aber eben dies Herausspringen aus der Fläche wollte man vermeiden, selbst um den Preis der Naturwahrheit. Es ist ein sehr sprechender Beleg dafür, mit welcher Strenge der Flächencharakter des Reliefs in der älteren Zeit festgehalten wurde.

Der alterthümliche Stil ist in Gewandung und Körperbildung noch sehr bemerkbar, doch kann das Relief nicht lange vor der Mitte des fünften Jahrhunderts entstanden sein. Einmal wegen der Fortschritte, die es dem Grabstein des Aristion gegenüber zeigt, dann weil die Bekrönung des Reliefs genau mit den Stirnziegeln des Parthenon übereinstimmt, wodurch zugleich der attische Ursprung des Werkes wahrscheinlich wird, auf welchen auch die Körperbildung der Figur hinweist. Die Bekrönung kommt häufig auf den attischen Grabsteinen vor und besteht aus einer, zwischen zusammengekrümmten Ranken aufsteigenden Palmette, die einen schönen, in einer Spitze zusammenlaufenden Abschluss bildet. Sie ist hier in flachem und strengem Stil gebildet, dessen Wirkung durch Malerei unterstützt gewesen sein muss, wie auch wohl an der Figur einzelne Details, z. B. das flach anliegende Kopfband, durch Färbung wirksamer hervorgehoben wurden. Auf diese flach gehaltenen Palmetten des alten Stils folgen später die runder hervortretenden, reich und prächtig gebildeten, die dann endlich in willkürliches Schnörkelwesen ausarten. Es ist ein Uebergang von einer mehr andeutenden zu einer realistischeren Auffassung, der sich in allen Künsten wiederholt.

Abg. Mus. borbon. XIV, tav. 10. Schon Gerhard Annali I, 138 wollte das Werk lieber für ein Grabrelief nehmen als für eine Darstellung des Odysseus, wie es früher erklärt wurde, nur sagt er, es sei ein defunto cacciatore, wie es scheint, wegen des Hundes. Vgl. O. Müller Kl. Schr. II, 457. Handbuch d. Archaeol. p. 80 n. 28. Conze und Michaelis Annali 1861 p. 81 ff. Die gekrümmte Spitze, die ich für den Krobylos halte, findet sich auf Vasen häufiger, z. B. Berl. Mus. n. 834. Man kann allerdings zweifeln, ob sie etwas zum Bande Gehöriges oder ein Haarbüschel ist, letzteres scheint mir hier, wo das Band, wie man deutlich sieht, herumgewickelt ist, unzweifelhaft. Vgl. die Bemerkungen zu n. 18.

22. Grabrelief*, von Marmor, in Orchomenos befindlich.

---

* Wird wahrscheinlich im Lycischen Hof aufgestellt werden.

Digitized by Google

Dieses Relief ist dem eben betrachteten ausserordentlich ähnlich, wir haben es deswegen hier eingeschaltet, wiewohl es von einem naxischen Künstler herrührt. Nur ist es viel flächenartiger gehalten, als jenes und in der Modellirung entschieden zurück. Das Vorspringen des Fusses aus der Fläche, das nach der Stellung des einen Beines zu erwarten war, ist hier in anderer Weise vermieden, als dort, der Künstler hat sich nämlich eine unschöne, im alterthümlichen Stil sehr seltene Verkürzung erlaubt.

Der Mann hält seinem Hunde spielend eine Heuschrecke hin, ein dem Leben entnommenes Motiv, dergleichen sich, in der Regel freilich schöner und angemessener, nicht selten auf Grabsteinen findet. Die Kopfbedeckung, ein glatt anliegendes Käppchen, ist nicht gewöhnlich.

Der Künstler des Reliefs hat sich in der Inschrift als Anxenor von Naxos bezeichnet und lebte in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts.

Vgl. Conze und Michaelis in den Annali 1861 p. 81 ff., wo auch die ungenügenden Abbildungen angeführt sind, und wegen der Inschrift Michaelis in d. Archaeol. Ztg. 1865 p. 118, dem ich aber entgegnen muss, dass nach dem Gypsabguss zu urtheilen, die Inschrift sehr wohl um 2—3 Buchstaben länger gewesen sein kann, da die vorspringende Leiste, auf der sie steht, an der betreffenden Stelle abgebrochen ist. Mir scheint daher Kirchhoff's Lesung des Schlusses ἀλλ' ἐσίδεσθε sehr wahrscheinlich. Das Käppchen ist ähnlich wie das des Patroklus auf der Sosiasschaale.

23. Herakles und die Hindin, Marmorrelief, zwischen 1770 und 1780 für die Townley'sche Sammlung angekauft, seit 1807 im britischen Museum befindlich.

Der über die Umrahmung vorstehende Rand des Reliefs lässt vermuthen, dass es irgendwo eingelassen war. Wahrscheinlich war es, nach seiner länglichen Form zu urtheilen, an einem Altar oder an der Basis eines Candelabers angebracht.

Herakles, das Knie auf den Rücken der Hindin legend, drückt mit dem ganzen Gewicht seines Körpers auf sie, um sie zu Fall und damit zur völligen Unterwürfigkeit zu bringen. Wie es scheint, ist eine Hindin, nicht ein Hirsch, dargestellt, die Künstler aber scheuten sich nicht nach dem Vorgang der Dichter, der Hindin ein Geweih zu geben, indem sie die Naturwahrheit der Schönheit nachsetzten.

Die Gestalt des Herakles ist schon treffend charakterisirt. Ausser der gewaltigen Muskelfülle ist ihm besonders

Digitized by Google

der starke Nacken eigen, — die Linie vom Hinterkopf bis an die Schulter ist fast eine gerade — als Zeichen der Unbeugsamkeit in allen Mühen, die ihm aufgeladen wurden. Die Stirn ist niedrig und tritt in ihrer untern Hälfte stark hervor, nicht Intelligenz, sondern Energie und Willenskraft ausdrückend. Lange Haare wären für ihn zu weich und ideal, schlichte ausdruckslos, die kurzen, kraus zusammengerollten Locken, mit denen der ganze Kopf bedeckt ist, entsprechen allein der störrigen Kraft dieses Heros.

Das Relief ist, wiewohl charaktervoll gearbeitet, doch kein Originalwerk. Es genügt in dieser Beziehung darauf hinzuweisen, dass der linke Fuss mit der rechten Wade unterschiedslos zusammenfliesst. Doch repräsentirt es für uns ein berühmtes Werk, denn wir finden dieselbe Composition in einer grossen Anzahl von Reliefs und freien Gruppen späterer Zeit, in welchen freilich die befangene Stellung und die ganze Darstellung ein lebendigeres, affectvolleres Aussehen erhalten haben, ausserdem aber nur geringe Modificationen vorgenommen sind. Wahrscheinlich ist das Werk aus der attischen Schule hervorgegangen, die Gestalt des Herakles wenigstens, die an verschiedenen Orten verschieden aufgefasst wurde, — ganz anders z. B. in Selinunt — erscheint in sehr ähnlicher Bildung auf den alterthümlichen attischen Vasen.

Abg. Specimens of ancient sculpt. I. pl. 11. Marbles of the british museum II, 7. Müller-Wieseler I, 14, 49. Vgl. Vaux handbook to the British museum p. 181. Ellis, Townley galery II, p. 98. Keil Annali 1844 p. 157 ff.

24. 25. Harmodios und Aristogeiton*, Marmorstatuen aus Farnesischem Besitz, seit 1790 in Neapel. Ergänzt (schon vor ihrer Versetzung nach Neapel) sind an der einen Figur, die das Gewand über dem Arm hat, beide Arme, die Restauration ist aber bis auf den Schwertgriff in der Linken, der hinwegzudenken, richtig, in die rechte Hand gebe man ihr ein Schwert von Bronce. Der Kopf ist antik, aber nicht zugehörig, er ist von ganz anderm Stil und den Meleagerköpfen ähnlich. Der andere hat auch neue Arme, deren ursprüngliche Richtung gleichfalls getroffen ist, nur denke man den Schwertgriff in der Linken fort und in die Rechte gebe man ihm ein längeres broncenes Schwert. Ausserdem ist

* Niobidensaal n. 94 und 95.

Digitized by Google

das rechte Bein von der Hüfte abwärts, das linke unterhalb des Knies neu. Am Original bemerkt man quer über die Brust laufend einen weissen Streifen, gewiss von dem in Bronce hinzugefügten Schwertband herrührend, das die unter ihm liegende Stelle des Marmors weisser erhielt.

Dass diese beiden Figuren zusammen eine Gruppe bildeten, geht schon aus der Uebereinstimmung des Stils hervor, eine weitere Bestätigung dafür und zugleich die Art der Gruppirung, die Namen der Figuren und ihres Verfertigers liefern ein Relief aus Athen und einige Münzen derselben Stadt in Verbindung mit Nachrichten alter Schriftsteller. Es sind nämlich Marmorcopien einer Erzgruppe des Harmodios und Aristogeiton, ausgeführt von Kritios, einem ältern Zeitgenossen des Phidias, und Ol. 75, 4 zum Ersatz einer ältern Gruppe desselben Gegenstandes, die von Xerxes entführt worden war, in Athen aufgestellt.

Die Gruppirung ist diese: Die Figur mit dem nicht zugehörigen Kopf, die im Original — wenn nämlich das Relief in diesem Punkt treu copirt ist — einen bärtigen Kopf trug und darum Aristogeiton benannt werden darf, welcher der Aeltere, der Liebhaber des Andern war, ist an die rechte Seite der andern Figur zu setzen, doch nicht in gleicher Linie mit ihr, sondern ein wenig zurückstehend. Harmodios, der Jüngere, Leidenschaftlichere, der zugleich direkter beleidigt war, als Aristogeiton, ist der eigentliche Angreifer, der in heftiger, wenn auch durch den Stil, der sich noch nicht in der reinen Sprache der Leidenschaft auszudrücken vermag, etwas gehemmter Bewegung vorstürzt, um den tödtlichen Schlag zu führen. Der ältere Aristogeiton steht schützend, wie ein Sekundant, neben ihm, er breitet den Mantel wie einen Schild aus und hält in der Rechten das Schwert zu Nachhülfe und Beistand bereit. Die Anordnung der Glieder ist nach dem Princip des Gegensatzes durchgeführt, die linken Glieder des Einen entsprechen den rechten des Andern, wodurch sich die Figuren zur Einheit der Gruppe zusammenschliessen. Der frühere Stil kennt die Bedeutung des Gegensatzes weder in der Einzelfigur noch in der Gruppe, er liebt die Wiederholung der Stellungen, wodurch die Figuren auseinander fallen. Das Vorschreiten des Einen übrigens, das freier, natürlicher und schöner aussieht, als wenn sie in gleicher Linie wie aufmarschirt daständen, ist auch für den Zusammenschluss des Ganzen vortheilhaft, indem die Beine

Digitized by Google

sich kreuzen und in ihre Zwischenräume gegenseitig hineintreten. Die stützenden Stämme sind für das in Erz ausgeführte Original hinwegzudenken.

Man versteht es diesen Werken gegenüber, wenn die Werke des Kritios zugeschnürt, d. h. knapp und straff ohne weichere Fülle, sehnig und hart und scharf abgeschnitten im Umriss genannt werden. Man betrachte z. B. den rechten Schenkel des Aristogeiton, an dem die straffste Anspannung der Muskeln ohne weiche, vermittelnde Uebergänge erstrebt ist. Solche Körperbildung ist charakteristisch für das alte mannestüchtige Athen, das bei Marathon siegte, und ebenso das herb alterthümliche Gesicht des Harmodios mit seinem quadratischem Umriss und den scharf abgeschnittenen Wangen, so ganz im Gegensatz zu dem lieblichen Oval späterer Zeit.

Der Künstler Kritios, der nach den Nachrichten zu den bedeutenderen Künstlern seiner Zeit gehörte, scheint eine ähnliche Richtung verfolgt zu haben, wie sein Zeitgenoss Myron, nämlich die Kunst aus der alten Steifheit zu grösserer Lebendigkeit und Naturwahrheit in Stellungen und Formen hinüberzuführen. In dem lebendig Bewegten steht er dem Myron allerdings nicht ganz gleich, aber ausgezeichnet ist die Bildung der Körper, die Winckelmann so sehr bewunderte, dass er diese Statuen unter die schönsten in Rom zählte.

Die Gruppe gehört zu den frühsten Ehrenstatuen, die in Griechenland errichtet wurden. Schon damals also befolgte man den Grundsatz, historische Figuren nicht im Kostüm der Wirklichkeit, sondern in einer ihrem Charakter entsprechenden Weise darzustellen, so dass man also denjenigen, der sich durch kühne ritterliche Thaten ausgezeichnet hatte, in heroischer Nacktheit bildete. Es ist einer der tiefsten Grundzüge der griechischen Plastik namentlich in der Zeit ihrer Blüthe, das Historische, Individuelle ins Allgemeine und Ideale zu übertragen.

Abg. aber ungenügend im Mus. borbon. VIII, Taf. 7, 8. Vgl. Archaeol. Ztg. 1859 p. 65 ff. (wo noch Winckelmanns Bemerkung, Kunstgesch. 9, 2, §. 31 hinzuzufügen) und den Nachtrag von Michaelis ebendas. 1865 p. 13 ff. Derselbe macht auf eine Ueberarbeitung und Glättung der Figur des Aristogeiton aufmerksam; haben dadurch auch die Beine gelitten, die mir ganz unberührt scheinen? Uebrigens sind hinsichtlich des rechten Arms des Harmodios und des Aristogeiton das Relief und die Restauration nicht völlig im Einklang mit einander, so

Digitized by Google

dass man vermuthen könnte, letztere sei nicht ganz richtig. Ich über, lasse das Bildhauern zur Entscheidung, mir scheint es wahrscheinlicher dass die Hände und die Schwerter in dem Relief eine etwas veränderte Haltung erfahren haben, eben wegen der Uebertragung ins Relief. Das Schwert des Aristogeiton hätte aus dem Grunde heraus und das des Harmodios in den Grund hineintreten müssen, beides war im Relief nicht möglich. Ausserdem ist der rechte Arm des Aristogeiton straffer gespannt, als im Relief, ich glaube, auch hier hat die Restauration das Richtige und Stilgemässe getroffen.

Die in der Archaeol. Ztg. a. a. O. gegebene Reconstruction der Gruppe hat allgemeinen Beifall gefunden, nur Bursian (in der Encyclopädie von Ersch u. Gruber Bd. 82 p. 419) bezweifelt sie, indem er die eine Figur, deren Kopf erhalten ist, für ein Originalwerk, die andere für ein in der Ausführung zurückstehendes, wohl erst der römischen Zeit angehörendes Werk erklärt. In Betreff des ersteren Punktes möchte ich wohl fragen, ob nicht Jeder Werke wie den Discobol Massimi für Originalwerke halten würde, wenn wir das Gegentheil nicht ausdrücklich wüssten? Ich meine, der Zustand unsers Materials, der Mangel an originalen Meisterwerken sollte uns in der Entscheidung solcher Fragen zur grössten Reserve veranlassen. In Betreff der andern Figur ist wenigstens soviel gewiss, dass sie die Copie eines mit der ersten gleichzeitigen alterthümlichen Werkes ist, dies entscheidet ein äusserliches, demonstrables Kriterium, es sind nämlich die Schaamhaare der beiden Figuren genau einander entsprechend gebildet. Wenn sie nun aber an einander gestellt, dieselbe Gruppe bilden, wie die auf dem Relief und den Münzen, sollte das Zufall sein?

Ueber die Werke des Kritios vgl. Ross Archaeol. Aufs. 1, p. 161 ff. Brunn Künstlergesch. I, p. 102 ff. Dass übrigens in diesen Statuen die Gruppe des Kritios, nicht die ältere des Antenor, nachgebildet ist, scheint mir unzweifelhaft, sie stehen den Werken eines Myron zu nahe um jene ältere sein zu können. Zudem wird man für den Marmorsessel gewiss die schönere der beiden Gruppen copirt haben. Ist das aber richtig, dann gewinnen wir ein festes Datum, welches für die Zeitbestimmung der alterthümlichen Werke von grosser Bedeutung ist, und mir für die in diesem Buch gegebene chronologische Anordnung einen wichtigen Anhaltspunkt gegeben hat. Man hat vielfach die alterthümlichen Werke zu früh angesetzt, während doch auch die Vasenmalerei deutlich zeigt, dass der alterthümliche Stil sogar bis an den Schluss des fünften Jahrhunderts fortlebte. Ich verkenne nicht den Unterschied zwischen einer künstlerisch abhängigen Gattung, wie der Vasenmalerei, und der freien bahnbrechenden Thätigkeit grosser Meister, aber die Zeit, die darüber verstreichen musste, bis die Neuerungen der letzteren ins Handwerk eindrangen, darf, da es sich um die künstlerische Thätigkeit in einer und derselben Stadt handelt, nicht zu lang ausgedehnt werden. An einer Classe von Vasen lässt sich noch jetzt zeigen, wie schnell sich die Vasenmaler die Fortschritte der grossen Meister aneigneten, ich meine diejenigen Vasen, auf welchen wir die von Plinius dem Polygnot beigelegten Neuerungen wiederfinden. Diese Vasen sind nach Polygnot und doch, da sie noch das altattische Sigma haben, vor Ol. 86, 1 gearbeitet. Nach meiner Ansicht ist daher die Vasenmalerei, die uns in lückenloser Entwicklung vorliegt und etwas mehr Anhaltspunkte zu chronologischer Datirung bietet, das beste Ergänzungsmittel für die

Digitized by Google

lückenhafte Sculptur und es lässt sich aus ihr mit Sicherheit abnehmen, dass um die Mitte des 5. Jahrhunderts in Athen noch in durchaus alterthümlichem Stil gearbeitet wurde.

26. Penelope*), Marmorstatue im Vatikan. Ergänzt sind: das Stück des Gewandes über dem Kopfe (während der Kopf selbst zwar aufgesetzt, aber zugehörig ist), die Nase, die rechte Hand, das rechte Bein vom Knie abwärts und der linke Fuss. Auch ist der Fels, worauf die Figur sitzt, erst durch moderne Bearbeitung entstanden. Ursprünglich sass sie, nach mehreren antiken Wiederholungen zu schliessen, auf einem mit Fussschemel versehenem Stuhl, unter welchem ein Arbeitskörbchen stand.

Der Name Penelope wird durch folgende, ansprechende Bemerkungen motivirt: Die Stellung der Figur, namentlich dass sie die linke Hand aufstütze um den zusammensinkenden Körper zu halten, deute auf Ermattung von Sorge und Schmerz, das Ueberschlagen des einen Schenkels über den andern, gegen die strengen Begriffe der weiblichen Schicklichkeit, zeige ebenfalls ein in Betrübniss auf sich selbst zurückgezogenes und des Aeusseren unachtsames Gemüth und das Arbeitskörbchen unter ihrem Stuhl sei eine Hindeutung auf eine durch häusliche Tugenden ausgezeichnete Frau. Dies Alles wäre aber nicht entscheidend ohne einige Reliefs aus gebrannter Erde, auf welchen dieselbe Figur nur mit einigen ganz unwesentlichen Abweichungen vorkommt und zwar durch die umgebenden Figuren und durch die dargestellte Handlung deutlich als Penelope charakterisirt. Denn mit der von Dienerinnen umgebenen trauernden Frau vereinigen diese Reliefs die Scene der Fusswaschung des Odysseus durch die alte Amme Eurykleia, und stellen daher die Penelope in dem Moment dar, wo sie, nichts merkend von all den Vorgängen bei der Fusswaschung — Athene hatte ihr Gemüth abgewendet, wie es bei Homer heisst — in trauriges Nachdenken versunken dasitzt, schwankend, ob sie dem alten Gemahl treu bleiben oder einem der Freier als Gattin folgen solle. Der Urheber dieser Erklärung nimmt an, dass unsre Figur zu einer jenen Reliefs entsprechenden Gruppe freier Figuren gehört habe, ohne welche sie unverständlich sei. Ein Fund auf Ithaka bestärkt ihn in dieser Meinung. Dort ist nämlich eine kleine Broncefigur des zum Fussbade sitzen-

* Im Niobidensaal n. 115.

Digitized by Google

den Odysseus von alterthümlichem Stil zum Vorschein gekommen, die mit anderen, nicht näher bekannten, stehenden und sitzenden, männlichen und weiblichen Figuren auf einer Basis in einem Halbkreis vereinigt gewesen sein soll. Diese kleine Broncegruppe sei ebenso wie jene Reliefs die Copie einer in der Heimat des Odysseus verfertigten Gruppe freier Figuren, zu welcher diese Marmorfigur oder ihr Original einst gehört habe.

Nach einer anderen Meinung war die Figur zum Schmuck eines Grabes bestimmt und stellte die idealisirte Verstorbene in trauernder Haltung dar. Es finden sich allerdings auf griechischen Grabsteinen sehr ähnliche Darstellungen, doch ist es wegen der Autorität jener Terrakottareliefs gerathen, an der Deutung auf Penelope festzuhalten.

Die Figur ist reliefartig componirt, die ganze Stellung, namentlich die Herumbiegung des Oberkörpers entspricht der Reliefcomposition, der Künstler hat nur für einen Profilanblick gearbeitet. Der Stil ist allerdings noch alterthümlich, aber die Starrheit der Linien schon merklich gemildert. Man beachte namentlich den leichten, lockern Fall der Falten vom Ueberschlag des Untergewandes. Besonders zart und ausdrucksvoll ist das Gesicht. Es hat eine länglich schmale Form, die so passend ist zum Ausdruck von Bekümmerniss oder Sehnsucht, die Lippen sind wie von Unmuth leise aufgeworfen und die gelöst herabhängenden Locken charakterisiren eine betrübte, gegen äussere Zierde gleichgültige Stimmung. Sehr alterthümlich ist dagegen noch der linke Arm, die Hand hat noch die eckige Form und von anatomischem Detail ist so gut wie nichts ausgedrückt. Der Künstler war bereits in der Darstellung des Empfindungslebens weit vorgeschritten, während er in der Bildung des Körperlichen noch in alterthümlicher Weise befangen war. Eine gerade entgegengesetzte Richtung zeigen die äginetischen Statuen, in welcher das Körperliche mit grosser Naturwahrheit dargestellt ist, während der Ausdruck des Geistigen zurücktritt.

Die Figur muss nach ihrer ganzen Erscheinung den attischen Schule zugeschrieben werden, ja es darf wohl darad erinnert werden, dass zur Zeit, als diese Statue entstanr, nämlich in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts, kurz vor der Blüthe der Kunst, in Athen ein Künstler thätig war, dessen Richtung diese Figur vollkommen entsprechen würde. Dies ist Kalamis, den man die Knospe der attischen Kunst

Digitized by Google

nennen könnte. Zwar noch befangen in steifen Stellungen, in strengem Faltenwurf, scheint er doch die Kunst nicht gering gefördert zu haben hinsichtlich der Darstellung des Seelenlebens. Das Keusche, Liebliche, Innige, das allen Perioden des Werdens in Natur und Kunst eigen zu sein pflegt, rühmte man im Alterthum an Kalamis, die Penelope ist noch besser, als das Harpyienmonument (n. 27) geeignet, diese Richtung der alten Kunst zu veranschaulichen.

Abg. und erklärt von Thiersch Epochen d. bild. Kunst, 2. Aufl. p. 426 ff. Müller-Wieseler I, 9, 35. Overbeck Gall. her. Bildw., Taf. 33, n. 23 p. 807. Vgl. Meyer zu Winck. Werke V. p. 458 der Ausg. v. Eiselein, wo auch die Ergänzungen richtig angegeben sind. Den Zweifel Overbeck's Gesch. d. griech. Pl. I, p. 143 an dem ächt alterthümlichen Stil dieser Figur muss, wie mir scheint, schon die Betrachtung der linken Hand beseitigen. Pervanoglu (d. Grabsteine d. alten Gr. p. 47) ist geneigt, die Figur als ein Grabrelief aufzufassen, und allerdings sind z. B. die Darstellungen bei Stackelberg Gräber der Hellenen Taf. 2 und im Berl. Mus. n. 21 sehr ähnlich, sie gehen aber nicht auf denselben Typus zurück wie die Terrakottareliefs.

b) Die lycische Kunst.

27—30. Sogenanntes Harpyienmonument*. Der Engländer Charles Fellows entdeckte im Jahre 1838 auf einer Reise in Lycien, und zwar auf der Akropolis von Xanthus, der Hauptstadt dieses Landes, das Grabmal, welchem diese Platten angehören. Es besteht aus einem viereckigen Thurm von Kalkstein, der flach gedeckt und unter dem Dach mit einem Friese von Marmorreliefs geschmückt ist, deren Abguss eben diese Tafeln sind. Der Fries befand sich in einer Höhe von 20 Fuss über dem Boden, der blaugefärbte Grund aber und andere farbige Zuthat liess die flachen Figuren auch in ihren Details deutlich hervortreten. Er umschloss die Grabkammer, in Lycien nämlich findet sich die Sitte, den Gestorbenen nicht in der Tiefe der Erde, sondern hoch in der Spitze eines thurmartigen Baues zu bestatten, ganz in der Weise, wie vom Grabmal des Kyros berichtet wird. Der Eingang in die Grabkammer liegt auf der Westseite, unter dem Bilde der säugenden Kuh und ist so eng, dass er wohl nur auf das Hineinschieben eines Aschenbehälters berechnet war. Auch in der Beschreibung des Kyrosgrabes

* Im Lycischen Hof n. 259—262.

wird der enge Eingang als besonders merkwürdig hervorgehoben. Das Monument ist einige Jahre nach seiner Entdeckung ins britische Museum transportirt.

Die Erklärung der Reliefs muss sich darauf beschränken, die Handlung und den Sinn des Ganzen anzugeben, das Einzelne ist dunkel.

Auf allen vier Tafeln empfangen thronende Gottheiten Verehrung und Opfergaben von Sterblichen, denn dass in den sitzenden Figuren Götter zu erkennen seien, ist nach den Attributen, mit denen sie ausgestattet sind, nicht zu bezweifeln. Die Opfernden auf der Eingangsseite sind drei Frauen, von denen die erste, die ohne etwas zu tragen, nur mit graziöser Geberde ihre Gewänder fasst, die vornehmere zu sein scheint, die etwa das Gebet an die Göttin sprechen wird, während die beiden andern eine Blüthe, eine Granatfrucht und ein Ei zur Göttin hintragen. Gewiss stehen diese Gaben in besonderem Bezug zu der Göttin, da sie selbst dieselbe Frucht und Blüthe in ihren Händen hält. Die Figur dieser Göttin macht auch jetzt noch einen ausserordentlich anmuthigen Eindruck, der ursprünglich als die feine Malerei noch vorhanden war, noch grösser gewesen sein muss. An der Seite des Sessels sind die früher farbigen Ornamente, geschützt durch die Farbe, erhaben stehen geblieben, während der umgebende Grund niedergeätzt ist. Ob der Widder- und Schwanenkopf, in welchen die Seiten- und Rücklehnen des Sessels auslaufen, eine Beziehung auf die Natur der Göttin haben oder nur allgemein ornamentaler Art sind, ist schwer zu entscheiden. Dasselbe gilt von den Ornamenten der übrigen Thronsessel.

Gegenüber, hinter der Grabesthür, sitzt auf einem mit einer Sphinx verzierten Sessel eine im Ganzen ähnliche Göttin, die nur einen etwas mehr matronalen und ernsten Charakter hat. Sie hält in der Rechten die für das Empfangen der Spende bestimmte Schaale, das gewöhnliche Attribut der Götterstatuen, auch in der Linken hielt sie etwas, doch ist der Gegenstand nicht mehr zu bestimmen. Dass die opfernden Frauen sich nicht zu ihr wenden, möchte ich nicht aus der Absicht erklären, hier eine einsame, gemiedene Todesgöttin darzustellen und auf der andern Seite eine heitere Lebensgöttin, vielmehr scheint es durch den Zwang der Composition veranlasst. Denn auf den drei übrigen Seiten zerfällt die Composition in eine Mittelgruppe mit zwei Seitenflügeln, sollte nun auch die

Digitized by Google

Eingangsseite symmetrisch gebildet werden, wie sie ja auch architektonisch den andern Seiten entspricht, zugleich aber die beiden Göttinnen dargestellt werden, so konnte der Künstler nur in der Weise verfahren, wie es geschehen ist. Die Thür durfte nicht in die Mitte gelegt werden, weil sonst die Composition in zwei Hälften zerfallen und unsymmetrisch geworden wäre, sie konnte nur zur Mittelgruppe gezogen werden und musste folglich eine der Göttinnen isoliren. Ohnehin scheint es mir auffallend und unverständlich, anzunehmen, dass diese Göttin nur vorhanden sei um des Gegensatzes zur andern willen, vielmehr ist sie ihrer selbst willen dargestellt und gehört auch zu dem Kreise von Gottheiten, die den opfernden Sterblichen besonders werth sind. Es sind mehrere Benennungen für dies Götterpaar vorgeschlagen, am meisten Beachtung verdient nach meiner Meinung die Benennung Demeter und Persephone, letztere wird auch sonst mit Blüthe und Granate vorgestellt.

Den Göttinnen opfern Frauen, den Göttern an den übrigen Seiten Männer. Und zwar tritt auf der zunächst anschliessenden Platte einem jugendlichen Gott, der im Arm ein Scepter und in den Händen Granatäpfel hält, ein Jüngling entgegen, der in der Linken als Opfergabe eine Taube hält, während die Rechte die Geberde der Adoration macht. Man sieht die innere Fläche der Hand, genau dargestellt würde die Hand von der Seite gesehen werden müssen, also aus dem Relief herausspringen, was eben vermieden werden sollte.

Auf der folgenden, breiteren, der Eingangsseite gegenüberliegenden Platte ist ein bärtiger Gott mit Scepter und Blüthe dargestellt, der nach der reicheren und vornehmeren Gestalt seines Stuhles zu schliessen, eine höhere Bedeutung in Anspruch nimmt, als die einfacher aussehenden Götter zu seiner Rechten und Linken. Der Sessel ist an der Seite mit feinen, durch Malerei ausgedrückten Ornamenten verziert und eine fischschwänzige Figur stützt die Lehne. Ein Knabe bringt dem Gott einen Hahn und Apfel und hinter diesem geht ein Jüngling gemüthlicher Weise von seinem Hund begleitet, der auch eine freilich nicht mehr erkennbare Gabe in der Rechten hält. Von der anderen Seite kommen auch zwei Männer heran mit denselben Gaben, die wir schon an der Eingangsseite bemerkten, Ei, Granatapfel und Blüthe.

Auf der letzten Seite übergiebt ein jugendlicher Krieger dem Gotte seinen Helm (an dessen Busch Spuren von rother

Digitized by Google

Farbe entdeckt wurden), eine Scene, die den andern ihrer Bedeutung nach parallel zu stehen scheint. Es ist die Darbringung einer dem Krieger natürlichen Gabe, aus der griechischen Poesie und Kunst sind mehrere Beispiele bekannt, wo ein Krieger die eigenen oder vom Feind erbeuteten Waffen einem Gotte darbringt. Das Thier unter dem Sessel des Gottes ist ein Bär, doch gewinnen wir damit keinen weiteren Anhalt zur Benennung der Figur, für deren Wesen das Thier unzweifelhaft ein Symbol war.

Auf den Flügeln der beiden Schmalseiten sind in symmetrischer Weise eigenthümliche Figuren, mit kleinen Kindern auf dem Arm, angebracht, in welchen man die Harpyien mit den geraubten Töchtern des Pandareos zu erkennen glaubte. Es sind Frauen, nach unten in einen Vogelleib auslaufend und in diagonaler Richtung, wie im Fluge, dargestellt, wodurch zugleich eine angenehme Abwechselung mit den senkrechten Linien der übrigen Figuren hervorgebracht wird. In ihrer Bildung entsprechen sie ganz den Gestalten der Sirenen, nur dass die Flügel etwas unorganisch von den Armen, nicht von den Schultern, ausgehen. Indess sind Sirenen hier schwerlich gemeint, weil es nicht in ihrem Wesen liegt, ihre Beute im Fluge davonzuführen, sondern richtiger scheint der Name der Harpyien, die wir auf anderen Monumenten wenigstens als geflügelte Frauen dargestellt finden. Sie sind Bilder des fortraffenden Sturmwindes und könnten daher wohl in der Bedeutung von Todesgöttinnen, die mit den Seelen der Gestorbenen davoneilen, hier dargestellt sein. Denn die Kinderfiguren auf ihren Armen sind jedenfalls Bilder menschlicher Seelen, man stellt in der alterthümlichen Kunst den Schatten eines Verstorbenen in kleiner Gestalt vor, um das Unwesentliche seiner Existenz anzudeuten. Gewöhnlich haben freilich die Schatten Flügel, indessen ist dieser Unterschied hier, wo sie nicht selbstständig schweben, sondern getragen werden, wohl nicht von Belang.

Ein Zusammenhang der Handlung zwischen diesen Figuren und der Mittelgruppe der beiden Platten existirt nicht, den geistigen Zusammenhang aber, der sie mit der übrigen Darstellung verknüpft, scheint die kleine unter einer derselben knieende Figur anzudeuten, die wir bis jetzt noch übergangen haben. Sie stört in auffallender Weise die Symmetrie, umsomehr ist vorauszusetzen, dass sie nicht bedeutungslos ist. Ihre Stellung ist die einer tief Trauernden, die Hände an

Digitized by Google

die Wange gelegt, blickt sie der forteilenden Harpyie nach, wir vermuthen, es ist die trauernde Stifterin des Monuments, das von ihr zu Ehren verstorbener Angehörigen errichtet wurde. Dass sie sich in bescheidener Kleinheit hat darstellen lassen, ist natürlich, ähnlich wie auf griechischen Votivreliefs und in der neuern Kunst die Donatoren so oft ganz klein dargestellt werden. Den Gedanken des Ganzen würden wir nun in dieser Weise ausdrücken: Die Bilder der Harpyien vergegenwärtigen das Geschick, das der Trauernden die Ihrigen entführte, in jenen Gruppen Opfernder aber erkennen wir die Verstorbenen nach ihrer Sinnesweise, die sie im Leben hatten, charakterisirt. Denn dies ist ein die griechischen und, wie es scheint, auch die lycischen Grabsteine beherrschender Gedanke, die den Verstorbenen in einer für sein Wesen charakteristischen Weise darzustellen. Hier ist nun in der Darbringung von Opfern die Frömmigkeit als die charakteristische Eigenschaft der Verstorbenen hervorgehoben, was meines Wissens nur hier geschehen ist. Es knüpft sich unwillkürlich, wenn wir Menschen in einem Act der Frömmigkeit auf Grabsteinen dargestellt sehen, der Gedanke daran, dass die Götter, zu denen sie beten, ihnen auch schützend beistehen werden in den Schrecken des Todes, und diesen Gedanken mochte wohl die Stifterin des Denkmals beabsichtigen.

Hinsichtlich des Stiles zunächst einige Einzelheiten. Man hat mit Recht die lebensvolle Darstellung der Thiere, der Taube und des Hahns hervorgehoben, während die menschliche Gestalt noch verhältnissmässig starr ist. Dieser Gegensatz ist auch sonst in der altgriechischen und ähnlich in der Kunst vorgriechischer Völker nachweisbar und erklärt sich wohl daher, dass man das Thier gleich von Anfang an frei nach dem lebendigen Eindruck der Natur bilden konnte, während in der Bildung der Menschengestalt die Naturwahrheit nicht sogleich als Ziel erstrebt wurde. Bei dieser kam es vielmehr zunächst darauf an, gewisse Ideen auszudrücken, deren Darstellung nach der Gefühlsweise der damaligen Zeit noch wichtiger schien, als Naturwahrheit, die Figuren sollten einen feierlichen, frommen und ernsten Eindruck machen, und man irrt, wenn man die steifen Stellungen und Gewandungen blos aus Unbehülflichkeit erklärt, da sie vielmehr einer bestimmten Gefühlsweise entspringen. Gerade hier am Harpyienmonument lässt sich in den leisen Schritten und in der feier-

Digitized by Google

lichen Haltung der Figuren ein bestimmtes Hinwirken auf einen ernsten Gesammteindruck gar nicht verkennen.

Im Allgemeinen hat der alte Stil die Neigung, gleichartige Figuren vollkommen gleich zu bilden, so dass die eine nur wie die Wiederholung der andern aussieht. Hier bemerkt man an den Figuren der drei adorirenden Frauen in der Haltung der Arme doch schon ein Streben nach Abwechselung, auch an dem Kopfputz der Harpyien, in der Haltung der Kinder u. s w. sind Unterschiede bemerkbar.

An den Gewändern ist die Eigenthümlichkeit hervorzuheben, dass sie nicht nur da, wo sie angezogen werden, sondern auch an den Figuren, deren Hände nicht das Gewand berühren, straff angespannt sind, so dass der Umriss des Körpers deutlich hervortritt. Es zeigt sich hier im Keim jenes griechische Bestreben, das Gewand dem Körper unterzuordnen, so dass es nur die darunter liegenden Formen wiedergiebt, es verhüllt nicht, wie auf den assyrischen Reliefs, sondern ist nur das „Echo der Gestalt“.

An diesem Monument ist recht deutlich der Sinn jenes vielbesprochenen Lächelns der alterthümlichen Bildwerke zu erkennen. Man sehe die Göttin an, der die drei Frauen nahen, eine Figur, in welcher das Ideal einer Aphrodite sich ankündigt, oder noch lieber den Kopf der rechts von dem Gott, dem die Taube gebracht wird, befindlichen Harpyie, und man wird begreifen, wie es nur das Streben nach Innigkeit, Anmuth und Lieblichkeit ist, das diesen Zug hervorgerufen hat. An einer Figur des Kalamis, eines älteren Zeitgenossen des Phidias, wird das „ehrbare und verstohlene Lächeln“ hervorgehoben; was damit gemeint sei, können diese Figuren lehren.

An einigen Incorrectheiten fehlt es übrigens nicht, die Hände der von den Harpyien getragenen Kinder sind meist unförmlich gross und besonders hässlich ist die herabhängende linke Hand des Kindes zur Linken des jugendlichen unter den drei Göttern. Die Augen sämmtlicher Figuren sind wie von vorn gesehen dargestellt, worin übrigens dieses Relief nur dem Brauch der ganzen alterthümlichen Plastik und Malerei folgt, der die Profilstellung des Auges zu schwierig gewesen zu sein scheint. Das Relief ist auf der Oberfläche der Figuren meistens noch ganz platt.

Charakteristisch ist an diesem Werk eine grosse Neigung zum Weichen, ja Ueppigen, es steht darin den selinuntischen

Digitized by Google

Reliefs diametral gegenüber. Man vergleiche z. B. die Brust an den Frauen, und unter den Männern ist namentlich der letzte zur Linken auf der Ostseite geradezu fett zu nennen. Eine etwas unförmliche Figur ist auch der jugendliche Gott. Mit diesem Hang zum Weichen vereinigt sich ein Streben nach Grazie, das sich besonders in der Haltung der Arme und Finger beim Anfassen von Gegenständen verräth. Und an Schmuck fehlt es auch nicht, die Frauen tragen alle Armbänder und wären die Farben erhalten, so würden auch die Sessel der Figuren sich weit zierlicher präsentiren. Die Ausführung aber zeigt überall jene Sorgfalt und Treue, die der werdenden, lernenden Kunst besonders eigenthümlich ist.

Man hat mit Recht auf die grosse Uebereinstimmung dieses Werkes mit altattischen Sculpturen aufmerksam gemacht. Der Krieger, der dem Gott seinen Helm übergiebt, ist dem Aristion (n. 20) überraschend ähnlich, und schon oben wurde die Stilverwandtschaft mit der wagenbesteigenden Göttin (n. 19) hervorgehoben.

Woher diese Uebereinstimmung? Ist sie durch Einwirkung der attischen Kunst auf die lycische, oder umgekehrt der lycischen Kunst auf die attische zu erklären? Denn dass kein Zusammenhang bestehe, scheint uns ganz unwahrscheinlich. Nun ist aber Eins gewiss, dass nämlich dies Werk nicht als ein rein attisches angesehen werden kann, in der oben hervorgehobenen Neigung zum Weichlichen und Fetten scheint uns ein Anklang an asiatische Kunst gegeben, den wir in attischen Kunstwerken vergebens suchen. Es könnte freilich darum immer noch ein wenigstens durch attische Kunst angeregter Lycier sein, von dem das Werk herrührte. Aber wahrscheinlicher scheint doch die Annahme einer einheimischen Kunstschule, die auf die attische Kunst Einfluss gehabt hat, denn Lycien erscheint wenigstens in früherer Zeit nach der beim Löwenthor (n. 1) erwähnten Sage von den Cyclopen als ein Land, das Griechenland in künstlerischer Hinsicht gegeben, nicht von ihm empfangen hat. Dass sich aber hier eine so bedeutende und dem griechischen Gefühl so verwandte Kunstrichtung bilden konnte, scheint weniger auffallend, wenn wir bedenken, dass Lycien in Religion und Sprache den Griechen sehr verwandt war.

Hinsichtlich der Zeitbestimmung können wir nur einen gleichzeitigen Ursprung mit jenen oben erwähnten attischen Reliefs aus der Zeit der Perserkriege annehmen. So ver-

Digitized by Google

wandte Werke können auch der Zeit nach nicht weit auseinander liegen.

Die erste zuverlässige Abbildung ist die in den Monum. d. inst. IV, Tav. 2. 3., wozu E. Braun eine sehr lesenswerthe Erläuterung geschrieben in Annali 1844 p. 133 ff. Vgl. Rhein. Mus. N. F. 3, 144 f. Einige kleine Irrthümer sind darin zu berichtigen, nämlich p. 137, dass die Göttin links von der Grabesthür geschlossene Augen habe, ferner p. 143, wo die Figur, welche dem jugendlichen Gott adorirend entgegentritt, für weiblich angesehen wird, da sie doch entschieden männlich ist, wie die Vergleichung mit den Frauen der Eingangsseite ergiebt. Das Thier unter dem Sessel des als Pluto bezeichneten Gottes erklärt Braun für einen Bären und dafür hält ihn auch auf das Bestimmteste eine zoologische Autorität, Hr. Prof. Peters. Die Vermuthung Braun's, dass der Gott, dem die Taube präsentirt wird, Zeus sei und die andern Poseidon und Pluto, stimmt einmal nicht wohl mit der Unbärtigkeit der betreffenden Figur und zweitens nicht mit dem weniger vornehmen Sitz, den sie im Vergleich mit dem angeblichen Neptun einnimmt. Die von Braun p. 150 in Abbildung mitgetheilte lycische Grabstele spricht sehr dafür, die geflügelten Figuren des Harpyienmonuments als Sirenen anzusehen, denn jene Figur auf der Säule ist gewiss eine Sirene, wie sie aus Attika und andern Orten bekannt ist. Indessen hielt mich doch das im Text geäusserte Bedenken zurück und zudem haben ja die Sirenen auf den Grabsteinen eine ganz andre Funktion als die, die Seelen der Gestorbenen davonzutragen.

Nächst E. Braun hat sich besonders E. Curtius mit dem Denkmal beschäftigt, Arch. Ztg. 1855 p. 1 ff., Taf. 73, dessen Bemerkungen ich mir indess, so geist- und gemüthvoll sie sind, wegen unzulänglicher Begründung nicht aneignen kann. Es ist schon im Text darauf Rücksicht genommen, ich bemerke nur noch folgendes. Die Verzierungen an den Thronsesseln können symbolisch gemeint sein, aber sie brauchen es nicht. Der Schwanenhals z. B. ist ein in der griechischen Tektonik seit den ältesten Zeiten — nämlich seit der Periode der schwarzfigurigen Vasen — sehr gebräuchliches Ornament an Stühlen, gewissen Löffeln, an der Wagendeichsel u. s. w., und so leicht es ist, den künstlerischen Sinn desselben zu bestimmen, auf den ich in der dem Verzeichniss unsrer Broncen vorauszuschickenden Einleitung ausführlicher eingehen werde, so schwer dürfte es sein, überall symbolische Beziehungen zu entdecken. Bei bedeutenden Kunstwerken sind sie eher vorauszusetzen, aber doch auch bei diesen kann manches nur zum Zweck, die Schönheit und Grazie der Form zu steigern, hinzugefügt sein und ich wüsste nicht, warum nicht aus diesem Grunde die Stuhllehne der lieblichen Göttin an der Ostseite des Monuments mit einem Schwanenkopf verziert sein könnte. An der Gestalt der Harpyien ist nichts Auffallendes, die Form ihres Vogelleibes findet sich auch an wirklichen Vögeln, worauf schon Ann. 1859 p. 399 aufmerksam gemacht ist. Ueberhaupt kann ich weder in der Gestalt der Harpyien noch in andern Dingen den Glauben an die Unsterblichkeit der Seele, der nach Curtius das Thema der ganzen Composition ist, klar ausgesprochen finden.

Ueber die Darstellung der Harpyien vgl. auch Ann. 1845 p. 1 ff. (wo p. 8 die Zeit des Harpyienmonuments richtig bestimmt wird als kurz der Verwaltung des Perikles vorangehend) und O. Jahn Archaeol.

Digitized by Google

Beitr. p. 101. Mit den Sirenen stellt Gargallo-Grimaldi, su la pittura di un vaso greco inedito Napoli 1848 (ich kenne dies Buch nur aus dem Bericht im Bullet. 1849 p. 174) die Figuren des Harpyienmonuments zusammen. Vgl. ausserdem Welcker zu Müllers Handb. § 90 und die dort citirte ältere Literatur. Nur wird Welcker's Zeitbestimmung mit Recht bestritten von Overbeck Ztschr. f. Alterthumswissensch. 1856 n. 37 und Gesch. d. gr. Plast. p. 138. Ueber die Gruppe der säugenden Kuh vgl. die Nachweisungen von Longpérier Notice des antiquités assyriennes du musée du Louvre Paris 1854 n. 390.

31. Sogenannte Leukothea*, Marmorrelief, in Villa Albani. Ergänzt sind an der Leukothea Nase und Lippen und Einiges an der rechten Hand, am Kinde die rechte Hand und der linke Unterarm, an der ersten der drei Frauen das Gesicht, die linke Hand und ein Theil des Kranzes, den sie hält.

Winckelmann erklärte die Darstellung aus unzureichenden Gründen als die Pflege des jungen Bacchus durch Leukothea. Der Mangel aller näheren Charakteristik führt vielmehr zur Annahme, dass die Vorstellung dem Kreise des täglichen Lebens angehöre. Nur könnte der stattliche Thronsessel und die wie zu einer feierlichen Adoration dastehenden beiden hintern Figuren glauben machen, die sitzende Frau sei eine Göttin. Allein das letztere wird wohl richtiger der starren Unbehülflichkeit des alten Stils zugeschrieben und auch die Formen des Sessels entsprechen der Vortragsweise dieses Stils besser, als die leichteren und geschweifteren Formen der späteren Zeit. Zudem führt auch das unter ihm bemerkliche Arbeitskörbchen in die Sphäre menschlicher Verhältnisse.

Es ist ein griechischer Grabstein, mit einem Familienbild inniger Art geschmückt. Der leitende Gedanke war, dem Verstorbenen ein Denkmal der Liebe und Pietät zu stiften, mit der die Seinen im Leben an ihm gehangen. Zwar tritt dieser Gedanke recht deutlich erst in der spätern, die Mittel des Ausdrucks beherrschenden Kunst hervor, doch ist ein Anfang schon hier zu merken. Die Frau, die mit ihrem Kindchen tändelt, ist gewiss die Verstorbene, die beiden kleineren Figuren, die der Raum nicht anders zu stellen erlaubte, scheinen ältere Töchter zu sein, und die grösste der drei Frauen, die dem Kinde, wie es scheint, einen Kranz aufsetzen will — was auch nur als ein gemüthliches Motiv

* Im Lycischen Hof n. 287.

ohne weitere Bedeutung aufzufassen —, ist auch wohl eine Angehörige oder Dienerin.

Das Relief zeigt im Stil die auffallendste Verwandtschaft mit dem Harpyienmonument, so dass es gewiss derselben Zeit und Kunstschule zuzuschreiben ist. Nur ist es freilich nicht mit der Sauberkeit und Feinheit im Einzelnen gearbeitet, wie jenes.

Abg. bei Winckelmann monum. ined. n. 56. Zoëga bassiril. I. Tav. 41. Müller-Wieseler I, 11, 40.

Die im Text befolgte Erklärung ist angedeutet von Zoëga und näher begründet von Friedländer de operibus anaglyphis in monumentis sepulcralibus Graecis Königsbg. 1847 p. 16. Ich glaube sie wird jetzt, da so viele ähnliche Grabsteine bekannt sind, keiner weitern Begründung bedürfen, so dass ich die mythologischen Deutungen dieses Reliefs übergehn kann. Ueber das Verhältniss des Werkes zum Harpyienmonument vgl. E. Braun Rh. Mus. N. F. III. p. 488. Annali 1844 p. 153.

c) Die äginetische Kunst.

32—48. Aeginetische Statuen*, Marmorgruppen, im Jahre 1811 von einer Gesellschaft Deutscher und Engländer (Linkh, Haller, Cockerell, Foster) auf der Insel Aegina in den Ruinen eines Tempels entdeckt. König Ludwig kaufte sie 1812 als Kronprinz für 20,000 scudi, liess sie 1816—1817 von Thorwaldsen ergänzen und dann in der Glyptothek zu München aufstellen. Die Restauration Thorwaldsen's gehört zu den besten, die je gemacht sind, und scheint auch ihn selbst befriedigt zu haben, denn man erzählt sich, dass er, um die von ihm herrührenden Stücke befragt, geäussert habe „ich erinnere mich ihrer nicht mehr und sehen kann ich sie nicht,“ indessen scheinen doch einige Fehler begangen zu sein. Wir betrachten zunächst die einzelnen Figuren und zwar zunächst diejenigen des westlichen Giebelfeldes, dessen bildnerischer Schmuck fast ganz vollständig erhalten ist.

Die Mittelfigur, Pallas, ist bis auf einige Stücke des Gewandes und der Aegis ganz erhalten. Dass sie in der Mitte des Giebelfeldes stand, folgt aus ihrer Grösse, ausserdem ist sie gerade unter der Mitte des Giebels gefunden. In dieser ihrer Stellung im Mittelpunkt liegt auch gewiss der nächste Grund, warum sie en face dargestellt ist. Man sollte erwar-

* Im Griechischen Saal n. 23—39.

Digitized by Google

ten, wie man es so oft auf andern Monumenten sieht, Pallas trete auch hier als Führerin ihres Volkes gegen den Feind auf, aber wenn sich die Göttin einer Partei enger angeschlossen hätte, so wäre das strenge Gleichgewicht der beiden Hälften gestört, das in den Giebelgruppen des Alterthums innegehalten wurde. Ausser dieser formellen Rücksicht mochte es der Künstler vielleicht auch für diesen Ort, für den Tempel, angemessener finden, die Göttin als unsichtbare Schlachtenlenkerin zwischen die Parteien zu stellen als dass sie sich nach homerischer Weise in das Getümmel der Menschen mischt. Die Beine und Füsse der Göttin übrigens stehen mehr im Profil, was gewiss nur dadurch veranlasst ist, dass der vor ihr liegende Krieger sonst nicht genügenden Raum hatte. Von unten bemerkt man es kaum, hätte der Künstler dabei die Absicht gehabt die Göttin als Vorkämpferin der Griechen zu bezeichnen, so würde er sich wohl etwas deutlicher und entschiedener ausgedrückt haben.

Manche Theile der Figur waren bemalt. Der Helm, dessen Bügel durch eine Schlange getragen wird, war blau, der Helmbusch roth (was für alle Helme vorauszusetzen), jene Farbe sollte gewiss Metallfarbe bezeichnen, während die rothe Farbe des Busches, wie auch eine Stelle Homers anzudeuten scheint, als besonders prächtig und imponirend angesehen wurde. Ausserdem ist die Oberfläche und der Schirm des Helms mit kleinen eingebohrten Löchern übersäet, die zur Befestigung broncener Zierrathen, vermuthlich Nägel, dienten. Im Nacken unter dem Helm finden sich noch mehrere Löcher, die zur Anfügung freigearbeiteter metallner Locken bestimmt waren. Die Ohren der Göttin sind durchbohrt, um Ohrringe aufzunehmen. Die Aegis war schuppenartig bemalt, wie man es in späterer Zeit plastisch dargestellt hat, und glich somit einem Schuppenpanzer, an ihren Spitzen ist sie durchbohrt zur Aufnahme einer Verzierung, die nach der Praxis der spätern Kunst in Schlangenköpfen, nach der Beschreibung Homer's aber in Troddeln bestehen würde. Der Schild, den die Göttin an einem Tragbande trug, war wie alle übrigen Schilde an der innern Seite bis auf einen fingerbreiten Streifen am Rande, roth bemalt, womit das Futter bezeichnet werden sollte, aussen aber blau und, wie man es so gewöhnlich auf den bemalten Vasen findet, mit einem charakteristischen Symbol versehen. Ein Bruchstück eines Schildes hat sich erhalten mit Spuren einer weiblich gekleideten Figur in

Digitized by Google

flachem Relief. Am Saum des Gewandes hat man Spuren rother Farbe gefunden, doch fragt sich ob das ganze Gewand bemalt war. Die Riemen der Sandalen waren nur durch Bemalung ausgedrückt, die Plinthen der Figuren, die in den obern Theil des Kranzleistens eingelassen waren, zeigten rothe Farbe und der Hintergrund war blau. Am Nackten waren nur die Augäpfel bemalt und die Lippen. Theils haben sich Spuren davon gefunden, theils geht es daraus hervor, dass sie sich viel glatter und reiner, weil geschützt durch den Farbenüberzug, erhalten haben. Die Göttin hatte blaue Augen und hellbraune Haare, beides dem Schönheitsideal der Griechen, wie wir es auch sonst kennen, entsprechend.

An dem vor den Füssen der Göttin liegenden Krieger ist nur Unwesentliches ergänzt. Er ist verwundet hingesunken und hält sich nur noch durch die rechte Hand aufrecht, man sieht wie die Glieder ermatten und der Helm ihm vom Haupt fällt. Es ist interessant, mit dieser Figur analoge Darstellungen auf älteren Monumenten, auf denen der Kampf um einen Gefallenen, den das homerische Epos so lebendig schildert, öfter dargestellt ist, zu vergleichen. Auf den ältesten Vasenbildern liegt der Gefallene lang hingestreckt da, später stellt man ihn so dar wie es hier geschehen, wodurch sowohl die Gruppirung gewinnt als auch die Wirkung auf's Gemüth eine höhere wird. Uebrigens verbot schon die Aufstellung im Giebel die Darstellung einer platt hingestreckten Figur, die von unten gesehen nicht zur Wirkung kommt. Das Schwert dieses Kriegers springt ganz aus dem Giebelfeld heraus, wir wissen nicht, ob dies ursprünglich der Fall war. Vielleicht ist bei der hiesigen Aufstellung das Giebelfeld nicht tief genug angenommen, so dass auch die Geschosse nicht vor der Göttin hinüber und herüber fliegen können, wie es doch nothwendig zu sein scheint.

Die Vorkämpfer der beiden Parteien sind bei der hiesigen Aufstellung leider vertauscht, die Stelle, wo sie gefunden wurden, lässt über ihre Aufstellung keinen Zweifel übrig, der Vorkämpfer auf trojanischer Seite ist derjenige an welchem der Kopf erhalten, während der griechische erst durch die Restauration einen Kopf und zwar, was schwerlich richtig ist, einen unbärtigen — jener ist bärtig — erhalten. Indessen ist diese Vertauschung für das Verständniss des Ganzen wenig erheblich. Wichtiger ist die Haltung der Speere, die gewiss anders zu denken ist. Die Krieger stechen nicht mit den

Digitized by Google

Speeren, sondern sind im Begriff, sie fortzuschleudern, und hielten sie in horizontaler Richtung. Dadurch wird auch die Lücke über dem Kopf des Sterbenden ausgefüllt. Ergänzt ist an dem griechischen Vorkämpfer, ausser dem Kopf, nur Unbedeutendes, an dem trojanischen beide Beine vom Leibe an und der rechte Vorderarm. An diesem bemerkt man auf der rechten Schulter und unter dem linken Arm mehrere Löcher zur Befestigung eines Schwertriemens. Zu bemerken ist auch der Helm desselben, einmal hinsichtlich der Form, die eine schon spätere zu sein scheint, da man auf den ältesten Monumenten immer nur eckig, nicht rund geschnittene Backenschirme sieht, besonders aber wegen der Art, wie der Krieger ihn trägt. Die Helme wurden im wirklichen Kampfe ganz über den Kopf gezogen, wofür ja auch ihre den ganzen Kopf mit Backen, Auge und Nase nachahmende Form bestimmt ist, in dieser Weise sieht man sie aber nur auf den ältesten Monumenten, später opfert man die Anforderung der Wirklichkeit dem künstlerischen Bedürfniss, das Gesicht unverhüllt darzustellen. Unter dem Helm kommt das Käppchen zum Vorschein, das man trug, um den Druck des Helms aufzuheben.

Es folgen links und rechts je ein Bogenschütz. Der troische, im Begriff den Pfeil abzuschiessen, ist fast unversehrt erhalten. Seine Tracht, enganliegende Hosen und Jacke, die schuppenförmig bemalt waren, und Filzhut mit überhängender, hier fehlender Spitze, ist die asiatischer Völkerschaften; den Bogen trägt er an der linken Seite, gleichfalls nach asiatischer, z. B. persischer Sitte, welche von den Griechen, die ihn ursprünglich auf der Schulter trugen, später angenommen wurde. Die Griechen haben auch, wie aus vielen Monumenten hervorgeht, die enganschmiegenden Jacken und Hosen für ihre Bogenschützen adoptirt, hier indessen musste schon zur Unterscheidung der griechische Bogenschütz in griechischem Costüm dargestellt werden. An diesem sind ergänzt der Kopf, beide Vorderarme und das linke Bein vom Knie abwärts. Auf der äussern Fläche seines Köchers ist noch eine Schwertscheide angebracht, auf der obern Fläche desselben bemerkt man die Löcher zum Einstecken der Pfeile. Er scheint eben abgeschossen zu haben. Dass man ihn, sowie den trojanischen Schützen, mit einem ledernen Panzer bekleidet dargestellt hat, davon liegt der Grund gewiss darin, weil die Bogenschützen keinen Schild tragen konnten. Zugleich gewähren

Digitized by Google

diese bekleideten Figuren eine angenehme Abwechselung zwischen den übrigen, sämmtlich nackten Kriegern. Die knieende Stellung, zunächst durch das Giebelfeld veranlasst, ist doch für Bogenschützen auch natürlich und findet sich öfter in den Monumenten. Sie mussten sich möglichst zusammenschmiegen, weil sie keinen Schild hatten. Es darf übrigens vorausgesetzt werden, dass der Panzer des Griechen bemalt war, entsprechend dem des Trojaners.

Von dem folgenden Paar von Kriegern ist derjenige auf der trojanischen Seite sehr stark ergänzt. Es fehlten Kopf und Hals, der linke Vorderarm, das linke Knie und das rechte Bein vom Knie abwärts. Die Haltung des Kopfes kann unmöglich richtig sein, der Krieger sieht nach unten, wofür gar kein Grund abzusehen, und zugleich hebt er den Speer zum Stoss, wodurch die Neigung des Kopfes noch auffallender wird. Die entsprechende Figur auf der griechischen Seite ist bis auf die Hände und den linken Vorderarm erhalten.

Der Platz, welchen diese Krieger und die Bogenschützen im Giebelfeld einnahmen, ob die letzteren vor oder hinter den ersteren standen, war nach den Umständen des Fundes nicht zu bestimmen, auch die Grösse entscheidet hier nicht, weil die Figuren nicht vollständig erhalten sind. Nach Thorwaldsen's Restauration sind allerdings die Bogenschützen um ein paar Zoll höher als ihre Hintermänner, wenn aber der auf trojanischer Seite ergänzte Kopf, an dessen Neigung wir Anstoss nahmen, mehr gehoben wird, so verschwindet diese Differenz, und die Richtigkeit der Ergänzung des griechischen Bogenschützen ist uns auch aus andern Gründen zweifelhaft. Thorwaldsen hat ihm einen Helm mit hohem Busch aufgesetzt, wie ihn die übrigen Krieger tragen, aber auf Vasenbildern finden wir die Bogenschützen sehr oft mit enganliegenden Hauben ohne Busch bekleidet und diese ungleich charakteristischere Tracht wird hier noch dadurch empfohlen, dass auch die übrigen drei an diesem Tempel dargestellten Bogenschützen von den Lanzenträgern durch charakteristisches Costüm unterschieden sind. Dadurch würde auch auf griechischer Seite die Differenz der Grösse verschwinden. Wir glauben, dass die Bogenschützen nicht die dritte, sondern die zweite Stelle im Giebelfeld (von der Ecke an gerechnet) eingenommen haben. Zunächst deswegen, weil sie, wie wir unten sehen werden, in dem correspondirenden Ostgiebel bestimmt diese Stelle einnahmen, sodann weil die Bogenschützen ihrer Waffe wegen

Digitized by Google

nicht nöthig haben, in den vorderen Reihen zu kämpfen, vielmehr da sie keinen Schild tragen konnten, sich im Handgemenge mehr rückwärts zu halten hatten, und endlich darum, weil dann die knieenden Lanzenträger, die jetzt eigentlich müssig sind, lebendig in die Aktion eingreifen und überhaupt erst verständlich werden. Denn man begreift nicht, aus was für Gründen diese Figuren, die nach ihrer Waffe auf den Nahkampf angewiesen sind, sich soweit vom Mittelpunkt des Kampfes entfernt halten, noch weniger aber, warum sie niederknieen. Man hat dies einfach aus dem Zwang des Raumes erklärt, aber das heisst doch zu schnell dem Künstler einen Fehler zutrauen. In der griechischen Kunst, selbst in den untergeordneten, ans Handwerk streifenden Werken derselben, ist die Beschränkung des Raumes gewöhnlich so glücklich überwunden, dass man bei einem so bedeutenden Kunstwerk dieselbe Voraussetzung machen darf. Das Knieen und überhaupt die ganze Thätigkeit dieser Krieger ist vollkommen motivirt, sobald sie vor den Bogenschützen stehen. Sie liegen im zweiten Gliede gleichsam auf der Lauer und erspähen die Gelegenheit, ob nicht ein unvorsichtiger Feind sich vorwagen werde, um den Sterbenden auf seine Seite herüberzuziehen. Ständen sie aufrecht hinter den Vorkämpfern und deren Schilden, so wären sie eben durch diese gehindert; gerade ihr Knieen macht ihnen den freien Blick und die freie Aktion möglich. Man versteht dann auch die vorwärts strebende Bewegung dieser Krieger, die an dem entfernteren Platz hinter den Bogenschützen, von wo aus kein Stoss den Feind erreichen kann, unverständlich wäre. Auch die ganze Situation wird durch diese Umstellung lebendiger und spannender.

Von den beiden Sterbenden in der Ecke des Giebels ist der Grieche beschäftigt sich einen Pfeil aus der Brust zu ziehen. Die eigenthümliche Haltung seiner Beine soll vielleicht den Schmerz der Wunde ausdrücken. Ergänzt sind an ihm das rechte Bein vom Knie bis auf die Knöchel und der rechte Vorderarm. Die je drei Löcher an den Schultern dieser Figur können nicht zur Befestigung eines Halsschmuckes, der hier durchaus unpassend wäre, gedient haben, ihre Bestimmung ist nicht klar, vielleicht hingen hier auch Locken herab. Der verwundete Trojaner greift mit der Linken nach der Wunde an seinem Schenkel. Diese Figur hat an der Vorderseite besonders gelitten, ergänzt

Digitized by Google

sind der Kopf, der linke Arm (bis auf die Spuren der Finger an der Wunde), der rechte Arm und beide Beine vom Knie abwärts.

Dies sind die vom westlichen Giebelfeld des Tempels erhaltenen Figuren. Es fehlt zur Vollständigkeit nur eine, von der trojanischen Seite, die nur vier Figuren hat, während auf der griechischen fünf stehen. Und zwar war dies, wie sich theils aus Fragmenten, theils aus der Vergleichung der sehr genau entsprechenden Vorderseite des Tempels ergiebt, ein nackter Jüngling, der zwischen dem trojanischen Vorkämpfer und der Göttin stehend, nach dem sterbenden Griechen griff, um ihn herüberzuziehen und seiner Waffen zu berauben. Vom Ostgiebel ist diese Figur erhalten und eben diese ist hier, um wenigstens ein Giebelfeld ganz vollständig zu haben, in den Westgiebel eingeschoben. Es war hier also eine Scene dargestellt, wie Homer sie oft beschreibt, der Kampf um einen Gefallenen, den die Freunde vertheidigen, die Feinde auf ihre Seite herüberzuziehen suchen.

Vom östlichen Giebelfeld sind nur fünf Statuen einigermassen vollständig erhalten, aber es geht aus ihnen und aus zahlreichen Fragmenten hervor, dass die Darstellung ganz mit dem Westgiebel übereinstimmte. Auch hier nahm Pallas, deren Kopf sich erhalten, die Mitte ein, und an ihrer rechten Seite standen die Griechen, an ihrer Linken die Trojaner, unter welchen sich, wie das Fragment eines rechten Arms zeigt, eine jenem Bogenschützen im Westgiebel durchaus entsprechende Figur befand. Erhalten ist zunächst die Eckfigur der griechischen Seite, ein schwer verwundeter älterer Krieger, der sich nur mit Mühe noch etwas über dem Boden hält. Sein rechtes Bein von der Mitte des Schenkels abwärts ist ergänzt, auch der Helmbusch fehlt, der in eine oben auf dem Helm bemerkbare Vertiefung eingelassen war. Am rechten Gesässmuskel dieser Figur ist eine antike Ergänzung zu bemerken. Es folgt sodann der Bogenschütz, der nach dem über seinen knapp anliegenden Helm gezogenen Löwenfell als Herakles zu bezeichnen ist. Im Uebrigen ist er ähnlich gekleidet wie der griechische Bogenschütz des Westgiebels. Sein Panzer ist von Leder und besteht aus einem Stücke, dessen Enden unter dem linken Arm zusammengenestelt sind. Er wird nur von einem Achselriemen über der rechten Schulter gehalten, um dem linken Arm, der den Bogen führte, grössere Bequemlichkeit zu gewähren. Der

Digitized by Google

Köcher ist nicht erhalten, drei grosse Vertiefungen am Nacken und Rücken lassen vermuthen, dass er auf dem Rücken hing. Ergänzt sind der rechte Vorderarm, beide Hände und das linke Bein vom Knie abwärts.

Herakles kann nur die zweite Stelle im Giebel, von der Ecke an gerechnet, eingenommen haben. Er schliesst sich nach seinen Maassen unmittelbar an den in der Ecke liegenden Krieger an, den er nur um einen halben Fuss an Höhe überragt, während er dagegen von dem ebenfalls erhaltenen Vorkämpfer um fast zwei Fuss überragt wird. Unmittelbar neben diesem kann er also nicht gestanden haben, es wäre das ein Sprung, der ganz dem allmählichen Aufsteigen der Figuren im Giebelfeld widerspräche. Steht aber Herakles an seiner richtigen Stelle, so dürfen wir daraus bei der grossen Uebereinstimmung der beiden Giebelfelder ein entscheidendes Argument für die gleiche Stellung der Bogenschützen des Westgiebels entnehmen, die wir oben zu beweisen suchten.

Der griechische Vorkämpfer der Ostseite wurde in sehr verstümmeltem Zustande gefunden. Es fehlten der Kopf, beide Hände und Beine, mit Ausnahme des rechten Unterbeines. Ob er in der rechten Hand Speer oder Schwert gehalten hat, ist nicht sicher zu sagen.

Endlich der Gefallene, um den gestritten wird, an welchem man zwei Wunden bemerkt, unter der rechten Brust und unter dem linken Arm. Neu sind der Kopf, der rechte Arm, der linke Vorderarm, das rechte Bein vom Leibe an und das linke vom Knie abwärts. Nach der Ergänzung soll die Figur als nach hinten über gefallen und sich noch mit dem Schwert vertheidigend gedacht werden. Die Stellung ist, wenn auch durchaus naturwahr, doch weniger schön und poetisch, als die der entsprechenden Figur im Westgiebel, sie ist aber auch schwerlich richtig. Legen wir nämlich die Figur nach der trojanischen Seite hin, worauf sie berechnet scheint — sie präsentirt sich dann mit ihrer Vorderseite —, so wird die Symmetrie gestört. Denn der Sterbende, um den gekämpft wird, muss mit demjenigen correspondiren, der ihn herüberzieht, es ist keine andere Figur da, der er entsprechen könnte; derjenige aber, der ihn herüberzieht, gehört sicher auf die trojanische Seite, er hat nur Platz neben einem Vorkämpfer, der seinen Schild nach aussen kehrt, also neben einem Trojaner. Folglich kann der Gefallene nur auf die griechische Seite gelegt werden. Aber in der Stellung, die ihm der Ergänzer

gegeben, können wir ihn auch da nicht gebrauchen. Denn abgesehen davon, dass er sich mit seiner Rückseite präsentiren würde, so kann er in dieser Lage des Oberkörpers nicht wirksam genug mit dem ihn herüberziehenden Feinde correspondiren — ein Liegender kann nicht einem, wenn auch gebückt, aber doch aufrecht Stehenden gegenübergestellt werden —, auch greift er nicht ein in die durch die Bewegung des griechischen Vorkämpfers entstehende Lücke, wie es auf's Schönste der Fall ist bei der entsprechenden Figur des andern Giebels. Endlich beweist der im Gegensatz zur Vorderseite ganz glatte Rücken der Figur, dass sie die Brust, nicht den Rücken nach aussen kehrte.

Wird aber die Figur, wie es auch in einer von einem der Entdecker ausgehenden Skizze vorgeschlagen ist, so gelegt, dass sie sich auf den rechten Arm stützt, so erhalten wir eine dem Sterbenden des anderen Giebels durchaus entsprechende Figur. Die Gesetze der Composition und die Uebereinstimmung mit dem andern Giebelfeld lassen, wie mir scheint, keinen Zweifel übrig, dass dies in der That die richtige Restauration ist. Die Figur braucht somit nur anders gelegt, nicht anders ergänzt zu werden.

Ausserdem sind noch die kleinen weiblichen Figuren zu beiden Seiten der Firstverzierung zu erwähnen. Ihr Maass und ihre Symmetrie — sie sind sich ganz gleich, nur dass, was die eine mit dem rechten Arm uud Bein, die andere mit dem linken thut — führten auf die Vermuthung, dass sie als Verzierung der Architektur dienten. Köpfe und Hände sind ergänzt. Der Typus dieser Figuren ist im alten Stil sehr gewöhnlich, namentlich an Statuen der Aphrodite, die mit der einen Hand ihr Gewand hebend und mit der anderen eine Blüthe haltend dargestellt wird. Welche Bedeutung sie aber hatten, ist ganz ungewiss.

Dass in den Gruppen der Giebelfelder Thaten griechischer Heroen dargestellt sind, folgt schon aus der Anwesenheit des Herakles; dass es sich ferner um einen Kampf zwischen Griechen und Asiaten handelt, ergiebt die Tracht des feindlichen Bogenschützen; dass endlich Thaten äginetischer Heroen gemeint sind, ist nach dem Fundort der Statuen eine natürliche Voraussetzung. Nun giebt es einen Krieg eines äginetischen Heros gegen Asiaten, unter dem Beistand des Herakles, nämlich den Kriegszug des Telamon gegen Laomedon von Troja, und diesen Kampf stellt unzweifelhaft, wie auch die

Digitized by Google

allgemeine Annahme ist, das vordere Giebelfeld dar. Allerdings war nach dem Mythus Herakles der eigentliche Führer und Telamon nur Bundesgenosse, darum sollte ersterer als Vorkämpfer der Griechen und nicht in der untergeordneten Rolle eines Bogenschützen erscheinen, aber gerade bei dieser Expedition wird ihm ausdrücklich der Kampf mit der ihm in älterer Zeit eigenthümlichen Waffe, dem Bogen, zugeschrieben und so hatten die Aegineten einen willkommnen Grund, dem einheimischen Heros die hervorragendere Stelle anzuweisen.

Der Vorkämpfer auf der östlichen Seite also wird Telamon sein sollen, von den andern Kriegern, ausser Herakles, können wir keinen mit Namen nennen.

Nach der grossen Uebereinstimmung zwischen den beiden Giebelfeldern ist auch im westlichen Giebel ein Kampf äginetischer Heroen gegen Troja vorauszusetzen. Und darüber nun kann wohl kein Zweifel sein, dass der Heldenthat des Vaters Telamon auf der Ostseite am passendsten eine That des Sohnes, des gewaltigen Ajax, auf der Westseite gegenüberstehen würde, nur darüber herrscht Meinungsverschiedenheit, ob in dem Gefallenen, den Ajax vertheidigt, Patroklus zu erkennen sei oder Achill. Zur Unterstützung der letztern Meinung führt man namentlich an, dass Achill unter die äginetischen Heroen zähle, während Patroklus keine Beziehung zu Aegina habe. Das ist gewiss richtig, aber hat denn auch der Grieche, um welchen im andern Giebel gekämpft wird, Beziehung auf Aegina? Wird nicht der strenge Parallelismus der beiden Gruppen, der doch nicht blos ein Parallelismus der Form, sondern auch des Gedankens sein wird, auf's Empfindlichste gestört, wenn wir dem Sterbenden der einen Seite eine Bedeutung beilegen, die dem der anderen ganz fremd ist? Es kommt nicht sowohl darauf an, um wen, als darauf, dass um einen sterbenden Griechen gekämpft wird. Aeginetische Heroen als Vorkämpfer der Griechen in bedrängter Lage, das ist der klare und einfache Gedanke, der in diesen Compositionen ausgesprochen liegt. Denn hier, wie dort, sind die Griechen Vertheidiger, nicht Angreifer, ein Grieche ist's, um den gekämpft wird. Dieser Gedanke ist es, welcher, wie ich glaube, den Mangel individueller Bezeichnung des dargestellten Vorgangs zum guten Theil erklärt.

Ich läugne natürlich nicht, dass auch die jener Kunststufe eigenthümliche strenge architektonische Symmetrie dazu

mitgewirkt hat, die eine Giebelgruppe nur als eine Wiederholung der andern und die eine Hälfte jeder Gruppe nur als eine Wiederholung der andern erscheinen zu lassen, aber ist es denkbar, dass dies Verfahren in solcher Strenge eine allgemeine Praxis bei den Giebelgruppen des alten Stils war?

Denn wäre das die Absicht des äginetischen Künstlers gewesen, zwei bestimmte Scenen aus der Geschichte der Heroen zur Darstellung zu bringen, so würde er sie gewiss unbeschadet der architektonischen Symmetrie mehr individualisirt haben. Wie leicht war es z. B., wenn er den Kampf um die Leiche Achill's hätte darstellen wollen, den sterbenden Helden durch einen in der Ferse steckenden Pfeil deutlich zu bezeichnen. Aber gerade eine grössere Individualisirung der Begebenheit hätte das Allgemeine des Gedankens, der ausgedrückt werden sollte, nicht so klar hervortreten lassen.

Wenn sich nun ergeben wird, dass diese Gruppen kurz nach den Perserkriegen verfertigt sein müssen, dann gewinnt die Vermuthung, dass der Bildner durch diese troischen Scenen an die Kämpfe mit den Persern erinnern wollte, grosse Wahrscheinlichkeit. Jedenfalls ist es echt griechisch gedacht, wenn wir annehmen, dass die Aegineten zur Feier und zum Andenken ihrer eigenen, ruhmvollen Thaten im Kampfe mit Asien ihre Landesheroen als Retter der Griechen in ähnlicher Noth aufstellten. Aehnlich ist es in Pindar's Siegesliedern, die weniger den Ruhm des Siegers, als den seiner Landesheroen feiern.

Von einer individuellen Charakteristik der einzelnen Heroen sind nach der Kunststufe der Werke erst Anfänge sichtbar, wenn wir daher den Bogenschützen der Griechen Teukros, den der Trojaner Paris und den trojanischen Vorkämpfer Hektor nennen, so wäre das nicht möglich, wenn wir diese Namen nicht im Mythus fänden. Doch fällt Paris als eine besonders schlanke und graziöse Erscheinung auf und mehr noch ist in der Gestalt des Herakles ein Bewusstsein von dem Charakter der darzustellenden Figur wahrnehmbar. Es ist eine verhältnissmässig kleine aber sehr kräftig gebildete Figur, so wie auch Pindar den Herakles schildert und wie es dem Charakter dieses Helden, dessen Virtuosität das Aushalten ist, am angemessensten erscheint. Auch in seinem Gesicht fehlt es nicht ganz an Ausdruck, der Mund, der an dem neben ihm liegenden Krieger wie klagend oder

Digitized by Google

schwer athmend sich öffnet, ist bei ihm fest geschlossen, wie es natürlich ist für die gespannte Aufmerksamkeit, die den Herakles, der gerade die Bogensehne anzieht, beherrscht. Im Allgemeinen freilich ist weder von Individualität noch von Ausdruck der Gesichter zu reden.

Die Bewegungen der Figuren, die auf's Schönste in einander greifen und vollkommen naturwahr sind, haben doch noch etwas Gebundnes. Es ist noch nicht der volle Ausdruck der Leidenschaft erreicht, der heftigere, wildere Bewegungen erfordern würde. Dagegen sind die Formen des Nackten bis auf Zufälligkeiten der Haut und der Adern mit der grössten Naturtreue wiedergegeben. Die durchgängige Schmalheit der Hüften ist freilich noch eine Concession an die frühere Kunstübung und namentlich an einigen Figuren des Westgiebels fällt eine gewisse Magerkeit auf. Besonders auffallend ist aber der Contrast zwischen Kopf und Körper. Es ist das zwar eine Eigenthümlichkeit des ganzen alterthümlichen Stils, auch sind die Formen des Kopfes, z. B. das besonders gross gebildete Kinn sowie die altväterische Frisur, allen alterthümlichen Werken gemein, indess ist hier eben wegen der grossen Vollendung des Körperlichen der Contrast am fühlbarsten. Dieser Contrast bleibt aber auch noch später, die griechische Kunst geht einen der modernen Kunst gerade entgegengesetzten Weg. Während es dort zuerst der Kopf ist, der künstlerisch ausgebildet wird, ist es hier der Körper. Diesen naturgetreu darzustellen, war die nächste, emsig und darum einseitig verfolgte Aufgabe der griechischen Kunst, erst später in einer ganz andern Periode der Kunst und unter ganz andern Verhältnissen versuchte man das Leben des Geistes und der Seele darzustellen.

Die Ausführung dieser Werke verdient die höchste Bewunderung. Alle und jede Stütze, wie sie sonst bei Marmorfiguren zum sichern Stand erforderlich ist, wussten die Künstler entbehrlich zu machen, trotz der Schilde, die das Gewicht der Figur und besonders des ausgestreckten Arms so beträchtlich vermehren. Diese sind freilich darum so dünn wie möglich, bis höchstens auf einen Zoll Dicke ausgearbeitet. Bewundernswerth ist auch der fast ganz hohl gearbeitete Helm des Patroklus. Die Figuren sind aber nicht bloss an der Vorderseite sondern auch an der gar nicht sichtbaren Rückseite mit der grössten Treue und Sorgfalt ausgearbeitet. Der Künstler dachte nicht daran, nur den Anforderungen des

Betrachtenden zu genügen, er wollte etwas ganz in sich Vollendetes schaffen, das würdig wäre zum Schmuck des Tempels. Erst später, als die Kunst die mühevollen Lehrjahre längst hinter sich hatte, als eine freiere aber oft auch leichte Genialität mit dem sauer erworbenen Gute mühelos schaltete, verliert sich diese Treue im Kleinen und Kleinsten, die allen Perioden dieser Zeit, den Vasengemälden sowohl wie den geschnittenen Steinen eigen ist. Ohne diesen emsigen und hingebenden Fleiss der alten Zeit hätte die griechische Kunst nie die wundervolle Freiheit ihrer Blüthezeit erlangt.

Die Haare in ihrer drahtartigen Form scheinen Broncewerken nachgebildet zu sein, in Bronce ist wenigstens diese Art der Behandlung natürlich und auch noch in späteren Zeiten üblich, als sie im Marmor längst aufgegeben war. Das künstliche Gekräusel der Locken ist aber gewiss aus dem Leben der damaligen Zeit genommen, die historische Figur des Harmodios (n. 24) hat eine ganz ähnliche Lockenfrisur, wie die äginetischen Heroen. Ebenso werden wir hinsichtlich der Gewandung der Minerva eine ähnliche knapp anliegende Tracht des Lebens voraussetzen dürfen. Der bedeutungsvolle Uebergang der Kunst von knappen Gewändern zu faltenreich und frei wallenden setzt eine entsprechende Umänderung in der Sitte des Lebens voraus.

Es ist an sich vorauszusetzen und durch die Verschiedenheit der einzelnen Figuren einleuchtend, dass nicht alle Statuen von einer Hand herrühren. Man vergleiche nur z. B. die wundervolle für die Ecke des Ostgiebels bestimmte Figur des sterbenden Kriegers mit den entsprechenden Figuren der Westseite und man wird dort, auch ganz abgesehn von den durch das verschiedene Alter nothwendigen Verschiedenheiten, eine viel weichere, fleischigere Behandlung finden als hier. Im Allgemeinen scheinen die Figuren der Ostseite vorzüglicher, es ist auch natürlich, dass für die Eingangsseite des Tempels die vorzüglicheren Kräfte benutzt wurden. An der Westseite verdient die Figur des Patroklus besonders hervorgehoben zu werden.

Dass die Statuen nicht vor den Perserkriegen gearbeitet sein können, wird jetzt, da uns eine genauere Vergleichung der altattischen Kunst möglich ist, wohl nicht mehr so eifrig bestritten werden wie früher. Denn vergleicht man die Stele des Aristion (n. 20) und die Gruppe der Tyrannenmörder von Kritios (n. 24. 25), attische Werke aus der Zeit der Per-

Digitized by Google

serkriege, so sind die äginetischen Statuen dem ersten Werk entschieden überlegen und dem andern stehn sie nicht nach, ja in den Metopenreliefs des Parthenon finden sich mehrere Figuren, mit denen die Aegineten sogar zu ihrem Vortheil sich vergleichen lassen. Dass sie aber nicht lange nach den Perserkriegen verfertigt sein können, geht aus ihrem alterthümlichen Charakter hervor, einen äussersten Grenzpunkt giebt Ol. 80, 3, in welchem Jahre Aegina seine politische Selbstständigkeit verlor.

Wie wir aus alten Nachrichten wissen, blühte auf Aegina ein eigner Kunststil, dessen Eigenthümlichkeiten aber, obgleich wir ein so bedeutendes gewiss im landesüblichen Stil verfertigtes Werk vor uns haben, schwer anzugeben sind. Ein alter Berichterstatter bemerkt, dass der äginetische Stil im Allgemeinen hinter dem attischen zurückstand und scheint an einer andern Stelle eine gewisse Magerkeit an den Figuren dieses Stils als charakteristisch hervorzuheben. Diese Bemerkung passt allerdings auf die meisten unsrer Figuren, während wir in den Sculpturen von Selinunt eine Neigung zur derbsten Fülle fanden und auch in der attischen sowohl wie lycischen Kunst den Körpern eher zu viel als zu wenig Fülle gegeben wird. Möglich also, dass hierin etwas Unterscheidendes liegt.

Vergleicht man die Vorkämpfer der äginetischen Gruppen mit den Statuen des Harmodios und Aristogeiton, die eine ähnliche Stellung haben, so ist wohl dies der augenfälligste Unterschied, dass an den äginetischen Figuren, die sich doch auch in der Leidenschaft des Kampfes befinden, keine Spur jener straffen Anspannung aller Muskeln bemerkbar ist, welche die attische Gruppe auszeichnet. Daher ist die letzte soviel lebensvoller und trotz ihres alterthümlichen Charakters Begeisterung erweckend, weil man das Streben des Künstlers empfindet, Kraft, Leidenschaft, Kampfesungestüm in charakteristischer Weise zum Ausdruck zu bringen. Für die Aegineten kann man sich eigentlich nicht begeistern, sie sind ohne Feuer und Schwung. Ganz hingegeben an die treue und genaue Nachbildung der Natur, sind die Künstler der äginetischen Figuren weniger den Anforderungen gerecht geworden, welche unser Gemüth und unsre Phantasie an eine Darstellung kämpfender Heroen machen. Indess wäre es ungerecht, dies von allen Figuren zu behaupten, der sterbende Krieger in der Ecke des Ostgiebels, den ich für die schönste Figur

Digitized by Google

von allen halte, ergreift auch das Gemüth in der tiefsten und rührendsten Weise.

Am besten abgeb. in der Expedit. de Morée III. pl. 58 ff. Von den übrigen zahlreichen Abbildungen genüge es die bei Müller-Wieseler I, Taf. 6—8 zu erwähnen.

Die Entdeckung der Statuen durch die vier im Text genannten Männer (O. Müller Handbuch der Archaeol. §. 90, 3 führt irrthümlich 7 Namen auf) ist kurz beschrieben in einem durch Hughes travels in Sicily, Greece and Albania, London 1820 Vol. I. p. 282 ff. mitgetheilten Briefe Cockerell's. Um 800 Piaster wurden die Werke den Einwohnern abgekauft. Ueber Thorwaldsen's Restauration vgl. Thiele Thorwaldsen's Leben I. p. 267. 283. Förster Gesch. d. dtschen Kunst IV, 141.

Von der zahlreichen Literatur über diese Werke erwähnen wir zunächst zwei Artikel Cockerell's im Journal of science and the arts 1819 Vol. VI. p. 327 ff. Vol. VII. p. 229 ff., die für den Thatbestand bei der Auffindung, für die Restauration und Gruppirung und für die künstlerische Beurtheilung sehr werthvoll sind. Seine dem ersten Artikel beigegebenen Zeichnungen sind die Grundlage aller spätern Besprechungen geworden, nur hat man mit Recht seine ungenügend motivirte Annahme abgelehnt, dass der Ostgiebel eine grössere Anzahl von Figuren enthalten habe, als der westliche. Seine Restauration weicht von der Thorwaldsen's in zwei Figuren ab, er hat zunächst dem hinter Paris befindlichen Trojaner eine andre Haltung des Kopfes gegeben und dann die dem Patroklus entsprechende Figur des Ostgiebels ganz anders angeordnet. In beiden Punkten müssen wir ihm nach den im Text entwickelten Gründen beitreten. Feuerbach bemerkt zwar (Gesch. d. griech. Plastik I., 131) von der letztern Figur: „Cockerell hat diese Figur in seiner Zeichnung falsch restaurirt. Ihre ursprüngliche Stellung entdeckte erst Thorwaldsen durch Zufall an der Lage der Geschlechtstheile.“ Vgl. Schorn im Catalog der Glypothek n. 57. Aber sollte die Lage der Geschlechtstheile — ich weiss freilich nicht ob das Glied alt oder neu ist — sich nicht auch mit Cockerell's Anordnung vertragen? Ferner hat Cockerell den Bogenschützen des Ostgiebels die zweite Stelle im Giebelfeld, denjenigen des Westgiebels aber die dritte angewiesen und gegen diese Unsymmetrie polemisirt der Text. Cockerell bemerkt, die Anordnung der Eckfiguren und der Vorkämpfer im westlichen Giebelfeld sei sicher, weniger sicher aber sei die der vier andern Krieger. Ich füge zur Rechtfertigung der im Text vorgeschlagenen Umstellung noch folgendes hinzu: Die in Schorn's Catalog zur Glyptothek angegebenen Maasse der Figuren sind durchaus nicht genau. Schorn giebt zum Beispiel zwischen den Vorkämpfern des Westgiebels eine Differenz der Höhe von 8″ an, was bei correspondirenden Figuren an sich nicht recht glaublich erscheint. Nach meiner Messung, die unter ungünstigen Verhältnissen ausgeführt doch den Anspruch machen darf, sich nicht mehr als höchstens um einen Zoll vom Thatbestande zu entfernen, sind die Vorkämpfer gleich hoch, nämlich 4′,1—2″. (Ich habe preussisches Maass, Schorn scheint ein andres zu haben, was aber gleichgültig ist, da es nur auf die Verhältnisse der Figuren zu einander ankommt.) Paris ist (ohne die Spitze der Mütze, die in unserm Abguss fehlt) 2′, 10—11″ hoch und ebenso hoch ist der hinter ihm befindliche Krieger, der, wenn der nach Thorwaldsen's Restauration gesenkte Kopf gehoben

Digitized by Google

wird, mindestens ebenso hoch, ich glaube noch etwas höher wird, als Paris mit der restaurirten Mütze. Teukros ist 3′, 2—3″ hoch, der hinter ihm befindliche Krieger 3″, wenn aber der erstere statt des hohen Helms eine anliegende Lederkappe erhält wie z. B. bei Welcker A. D. V, 15 oder auf der Berliner Schaale n. 1004, so verschwindet die Differenz. Am Ostgiebel ist der Sterbende in der Ecke, d. h. sein Schild 2′ 1″, Herakles 2′ 6″, Telamon 4′ 2—3″ hoch, es ergiebt sich aus diesen Maassen, dass hier Cockerell's Anordnung richtig ist. Uebrigens ist am Westgiebel, mag man nun die Umstellung vornehmen oder nicht, der Uebergang von dem Sterbenden zu der nächsten Figur plötzlicher und schroffer, denn der sterbende Grieche ist nur 1′ 6″ hoch, der Trojaner 1′ 2″.

Endlich ist noch an Thorwaldsen's Restauration der Irrthum zu bemerken, auf den O. Jahn im bullet. 1845 p. 147 aufmerksam macht, dass nämlich Ajax einen unbärtigen Kopf erhalten hat, was zu seinem Charakter und mit den erhaltenen Darstellungen nicht stimmt.

Nächst Cockerell ist die Schrift des Bildhauers Martin Wagner (Bericht über die Aeginetischen Bildwerke. Mit kunstgeschichtlichen Anmerkungen von Schelling 1817) hervorzuheben, in welcher eine sehr detaillirte Beschreibung der Figuren nach ihrem Zustand vor der Restauration und ausserdem eine eingehende stilistische Würdigung enthalten ist. Wir heben daraus zur Ergänzung unsers Textes noch folgende Bemerkungen hervor: „Die Leiber sind etwas schmal über den Hüften und die Anzeige der Rippen und der gesägten Muskel (dentati) ein wenig mager und kleinlicht.“ „Bei allen diesen Figuren ist der schwertförmige Brustknorpel (ensiformis) mehr oder weniger sichtbar, welches doch nur der Fall zu sein pflegt, wenn der Leib stark rückwärts gebogen ist.“ „Bei allen diesen Figuren weicht die Abtheilung des geraden Muskels, welcher von dem Ende der Brust gegen den Nabel perpendikulär herunter läuft, von der sonst gewöhnlichen Art ihn zu bilden ab, denn gewöhnlich macht man, wie es sich auch an allen späteren Kunstwerken findet, die obere Abtheilung dieses Muskels grösser als die untere, welche dem Nabel zunächst ist, hier aber ist es der umgekehrte Fall, die untere Abtheilung ist bei vielen grösser, bei andern aber eben so gross, als die obere.“ „Dem bildenden Künstler und jedem beobachtenden Auge ist es bekannt, dass das Knie, wenn es stark gebogen ist, seine etwas spitzige oder hervorstehende Form zum Theil verliert und einen etwas stumpfen Winkel bildet. Diese der Natur gemässe Veränderung des Knies, nach dem Verhältnisse der Biegung desselben, ist an unsern Figuren bloss bei denjenigen Knien beobachtet, auf welchen eine Figur ruht oder eigentlich kniet; bei allen andern aber, wenn schon das Knie naturgemäss den gleichen Winkel bildet, ist hierauf keine Rücksicht genommen; die Knie sind vielmehr durchgängig so gebildet, wie sie sich in der Natur dann zeigen, wenn das Bein gar nicht oder nur wenig gebogen ist.“ „Die Zehen sind etwas lang und laufen ganz parallel und weichen hierin von den Füssen der Kunstwerke aus spätern Zeiten ab, wo die Zehen etwas weniges einwärts d. h. gegen den mittelsten zu gebogen oder gekrümmt sind. Auch ist zu bemerken, dass die beiden mittleren Zehen (ich meine den ersten und zweiten nach der grossen Zehe) bei den meisten Füssen von ganz gleicher Länge sind, der dritte sodann stark zurücktritt, der kleinste noch mehr. Es ist nicht zu läugnen, dass diese also gestalteten Füsse grosse Aehnlichkeit mit denen haben, die man an den altägyp-

Digitized by Google

tischen Figuren findet und welche immer sehr lange und parallel laufende Zehen haben, nur mit dem Unterschiede, dass diese mehr von barbarischer Form und unendlich geringer in der Bearbeitung sind." Zu Wagner's Angaben über die Bemalung der Figuren vgl. die ergänzenden und bestätigenden Bemerkungen Hittorf's und Cockerell's in der Révue archéol. 1854, XI. p. 357.

Dass Herakles als Bogenschütz an der Expedition gegen Laomedon betheiligt war, sagt Apollod. 2, 6, 3, 4. vgl. Eurip. Troad. 804. Auffallend ist, dass er den Bogen auf dem Rücken, Teukros dagegen nach orientalischer Weise an der linken Hüfte trägt. Altgriechische Weise ist es, ihn auf dem Rücken zu tragen cf. Hom. Il. 1, 45; 21, 490. schol. z. Pind. Ol. 2, 91, und die Figuren von Apollo und Artemis tragen ihn mit seltensten Ausnahmen in dieser Weise. Auf den Vasenbildern tragen ihn die griechischen Schützen in der ältern Zeit verhältnissmässig selten an der Seite, weit häufiger dagegen im rothfigurigen Stil, man vgl. z. B. die Darstellungen des Herakles. Das älteste literarische Zeugniss für die neue gewiss vom Ausland herübergenommene Sitte dürfte Pind. Ol. 2, 91 (Olymp. 76, 1) sein.

Für die Erklärung der Gruppen sind besonders die Bemerkungen O. Müllers (Kl. Schr. 2, 677) zu vergleichen, denen ich im Wesentlichen gefolgt bin. Nur das ist mit Recht bestritten dass die Tracht des Paris specifisch persisch sei. Die Erklärung des westlichen Giebelfeldes auf den Kampf um die Leiche Achill's wird besonders vertheidigt von Thiersch (Amalthea I, 137 ff.) und Welcker (A. D. I, 30 ff.) Es ist im Text dagegen polemisirt, man vermisst in dieser Erklärung die Rücksicht auf das andre Giebelfeld. Unklar ist mir, was aus der Erscheinung des Paris gefolgert wird und besonders die „ausgezeichnete Stellung" desselben. Am Ostgiebel kam auf trojanischer Seite dieselbe Figur vor, wie das erhaltene Bruchstück lehrt, Paris ist also nicht als Paris, sondern als trojanischer Bogenschütz anwesend. Die Wiederholung der Gruppen in allen Figuren lässt wie mir scheint, die dieser Erklärung zu Grunde liegende Voraussetzung, dass es sich um individuelle Scenen handle, gar nicht zu.

Ueber das Eigenthümliche des äginetischen Stils — dass auf Aegina ein eigner Stil geherrscht habe, und dass in der griechischen Plastik verschiedene Stile zu unterscheiden seien, dürfte jetzt wohl allgemein anerkannt werden — sind manche Vermuthungen aufgestellt, doch liegt es wohl in der Unzulänglichkeit unsers Materials begründet, dass sie wenig Ueberzeugendes haben. Vgl. Schelling's Anmerkungen zu Wagner mit Welcker's Polemik, dann Brunn Geschichte der griech. Künstler I, 108 ff. und Friederichs, nationum Graecarum diversitates etiam ad artis statuariae et sculpturae discrimina valuisse, Erlangae 1855 (wo aber p. 23 der starke Irrthum begangen ist, den aeginetischen Stil mit dem allgemein dorischen zu identificiren). Am nächsten stehn diesem Stil, wie ich glaube, die merkwürdigen, meist von den griechischen Inseln, namentlich Melos, stammenden Terrakottareliefs (Bursian hat zuletzt in d. Encyclop. v. Ersch u. Gruber Bd. 82 p. 405 einen Theil derselben, aber mit Verschiedenartigem gemischt zusammengestellt), die sich durch eigenthümlich magere und schmächtige Figuren auszeichnen und vom attisch-lycischen und selinuntisch-spartanischen Stil durchaus verschieden sind.

Was schliesslich die Zeitbestimmung der Gruppen betrifft, für welche wir allein auf den Stil angewiesen sind — denn in Overbeck's

Digitized by Google

(Ztschr. f. Alterthumswissensch. 1856 n. 51 u. 52) Versuch, das Datum aus äussern Gründen festzusetzen, finde ich nichts irgendwie Entscheidendes —, so ist die einseitige Betrachtung der alterthümlichen Gesichtszüge vielfach die Veranlassung einer zu frühen Datirung gewesen. Die Figur des sterbenden Kriegers in der Ecke des Ostgiebels, deren Schönheit von Hirt und Cockerell sehr richtig gewürdigt ist, wäre, wenn sie noch dem sechsten Jahrhundert angehörte, eine für uns unverständliche Singularität, der wir nichts Analoges an die Seite zu stellen hätten. Sodann kann ich nicht umhin, an die Darstellung der Adern zu erinnern, an welche sich eine nicht zu verwerfende Angabe des Plinius knüpft, vgl. n. 14 mit Anm. Endlich möchte ich auch hier wieder auf die Analogie der Vasenbilder hinweisen. Welchem Stil der Vasenbilder entsprechen nämlich die äginetischen Statuen? Doch gewiss dem rothfigurigen, und zwar eben demjenigen, der unter dem Einfluss der Neuerungen Polygnot's steht. Der Patroklus auf der Sosiasschaale, der unter den Schmerzen der Wunde klagend seinen Mund öffnet, lässt sich dem oben erwähnten sterbenden Krieger des Ostgiebels — natürlich jedes Werk nach dem Maassstabe seiner Gattung betrachtet — an die Seite stellen*.

49. Wagenlenker*, Erzfigur, im Jahre 1798 aus dem Nachlass eines Herrn Tux in das Antikencabinet zu Tübingen übergegangen. Es fehlen nur die Fingerspitzen der rechten Hand und der lang herabhängende Helmbusch, dessen Spuren man aber noch oben auf dem Helm und am Rücken bemerkt.

Die Stellung ist deutlich die eines Wagenlenkers, der mit der Linken die Zügel zurückzieht und mit der flach ausgestreckten Rechten die Geberde der Beschwichtigung gegen seine Pferde macht. Dieser letztere Umstand hat Veranlassung gegeben, an Baton zu denken, den Wagenlenker des Amphiaraus, der die vor dem geöffneten Erdspalt sich zurückbäumenden Pferde zu beschwichtigen suche. Man kann die Möglichkeit dieser Situation zugeben, aber es sind doch auch andere Möglichkeiten denkbar.

Die Figur ist, mag sie Original oder Copie sein, eine schöne Probe echt alterthümlichen Stils. Die Haltung des linken Armes ist zwar noch etwas gezwungen, die Hüften noch sehr schmal, im Uebrigen aber ist der Körper sowohl wie das Gesicht lebendig und originell und durchgehends mit Sorgfalt und Liebe ausgeführt. Dem Stil nach steht das Werk der äginetischen Gruppe am nächsten.

---

* Ich mache noch aufmerksam auf Brunn's eben erschienenen Vortrag über das Alter der äginetischen Bildwerke (Sitzungsber. d. königl. bair. Akad. d. Wiss., Philosoph.-Histor. Cl., vom 4. Mai 1867), mit dessen Inhalt ich nach den hier gegebenen Erörterungen nur übereinstimmen kann.

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 254.

Digitized by Google

Abg. und erklärt von Grüneisen im Kunstblatt v. 1835 n. 6—12, dessen Deutung aber von O. Müller Kl. Schr. 2, 686 und namentlich von Schöll in Kugler's Museum f. bild. Kunst 1835 p. 270 ff. 273 ff. mit Recht bestritten ist. Des Letztern Deutung und kunsthistorischen Bemerkungen ist aber wieder mit Recht widersprochen von Kugler a. a. O. p. 315 ff. Die Deutung auf Baton rührt von Welcker her, A. D. 2, 181 ff. Vgl. Overbeck Gesch. d. griech. Plastik I, 146 und Walz Jahrb. des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande 1847 p. 71. Die Aehnlichkeit mit den Aegineten hebt auch Bursian hervor, Encyclop. v. Ersch u. Gruber, Bd. 82, p. 414.

d) Werke aus andern griechischen Kunstschulen.

50. Peleus und Thetis*, Fuss eines Geräthes von Bronce, im Museum zu Florenz, wo sich noch ein zweiter Fuss desselben Geräthes befindet mit der ganz entsprechenden Darstellung des Perseus als Medusentödters.

Die Verwandlungen der Thetis, durch welche sie dem ihr bestimmten sterblichen Gatten Peleus zu entrinnen suchte, wurden, da man sie nicht direct darzustellen vermochte, durch äusserlich hinzugefügte Zeichen für die Phantasie angedeutet. Die Thiere, die der bedrängten Göttin, welche sich vergeblich aus der Umarmung des Peleus zu befreien sucht, als Bundesgenossen zugesellt sind, sollen eben an ihre Verwandlungen erinnern.

Die Composition hat etwas Gezwungenes und Gewaltsames in der Haltung der Beine der beiden Figuren, was veranlasst ist durch die für das Geräth erforderliche dreieckige Form. Die Ausführung sowohl des Ornaments als der Figuren ist sauber und fein.

Abg. Gori museum Etruscum I., tab. 144.

51. Sogenannte Schlangensäule**, Broncewerk auf dem Hippodrom in Constantinopel.

Nach Berichten der Alten wurde aus der Beute von Platäa dem delphischen Apollo ein goldener, auf einer ehernen dreiköpfigen Schlange ruhender Dreifuss geweiht. Pausanias, der Oberfeldherr bei Platäa, setzte darauf eine Inschrift, in welcher er nur von sich als dem Sieger über die Perser sprach, sein Epigramm wurde aber später ausgemeisselt und

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 439.
** Im Lycischen Hof n. 284. 285.

Digitized by Google

statt dessen die Namen der einzelnen Städte aufgeschrieben, die an dem Kampf gegen die Perser Theil genommen hatten. Im phokischen Kriege wurde der Dreifuss seines Goldes beraubt, der übrige erzene Theil blieb noch Jahrhunderte lang in Delphi, bis Kaiser Constantin ihn auf den Hippodrom zu Constantinopel versetzte, wo er in bycantinischer Zeit als Fontaine benutzt wurde. Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts hatte das Schlangengewinde noch die drei jetzt fehlenden Köpfe, schon etwas früher aber war der Boden des Hippodrom erhöht worden, wodurch die gerade an den unteren Windungen befindlichen Inschriften verdeckt wurden. Im Jahre 1856, zur Zeit des Krimkrieges, legte durch Lord Napier angeregt der Engländer Newton die untere Hälfte bloss und in Folge davon wurden durch Frick und Dethier die Inschriften entdeckt. Ein Stück eines der drei Schlangenköpfe, nämlich ein Oberkiefer, war bereits im Jahre 1848 von dem Architekten Fossati bei einer Ausgrabung in der Nähe der Sophienkirche gefunden und befindet sich jetzt in dem kleinen türkischen Museum der Waffensammlung von St. Eirene.

Man hat in neuerer Zeit an der Echtheit des Werkes gezweifelt, doch ist der Stil des Schlangenkopfes ebenso wie die Formen der Inschrift ganz im Charakter der Zeit nach den Perserkriegen. Es herrscht aber unter denen, die das Werk für authentisch halten, keineswegs Uebereinstimmung hinsichtlich der Restauration desselben. Einige wollen den goldenen Dreifuss von den drei Schlangenköpfen getragen wissen, wobei aber zunächst auffällt, dass auf dem erhaltenen Fragment des einen Kopfes keine Spur einer Befestigung bemerkbar ist. Sodann hat man mit Recht bemerkt, dass man schwerlich Schlangen als Träger von Geräthen benutzt habe, weil nach der Natur dieses Thieres das Geräth eine sehr unsichere Position haben würde. Vielmehr ergiebt die Vergleichung mehrerer erhaltener Dreifüsse, dass wir uns die drei Schlangen — Herodot und mehrere neuere Berichterstatter sprechen von einer dreiköpfigen Schlange, was aber ein leicht erklärlicher Irrthum ist — um die Mittelstütze des Dreifusses gewunden denken müssen, welche von den drei Beinen desselben in der Art umgeben wurde, dass zwischen je zweien derselben, nah unter dem Kessel, immer ein Schlangenkopf hervorragte. Die Köpfe sprangen frei ab mit geöffnetem Rachen, die Schlangen waren hier als Beschützer und Wächter des heiligen Geräthes angebracht und ihre Dreizahl ist durch

Digitized by Google

die Form des Dreifusses veranlasst. Die drei Schlangen, an deren zweien die Schwanzspitze fehlt, die an der dritten vollständig erhalten und deutlich zu unterscheiden ist, umringeln die inwendig zu denkende Stütze unten in mehr horizontaler, oben in diagonaler Weise, es ist als ob sie sich unten durch enge Umringelung eine möglichst feste Stütze suchen. Hierdurch und durch das der Natur gemässe Anschwellen und Wiederabnehmen des Schlangenleibes wird alle Einförmigkeit vermieden. Die unterste Windung und auch die zunächst folgenden springen etwas vor, um der Stütze eine breitere Standfläche zu geben.

Die Geschichte der Ausgrabung erzählt Newton, travels and discoveries in the Levant II, 25 ff. Die Geschichte des Dreifusses ausführlich bei Frick „das platäische Weihgeschenk in Constantinopel. Aus dem dritten Suppl. der Jahrb. f. kl. Phil. 1859" und Dethier und Mordtmann, Epigraphik von Bycantion und Constantinopolis. Erste Hälfte. Wien. 1864. Aus den Sitzungsberichten der Wiener Akad. Vgl. den duc de Luynes in den nouvelles annales publiées par la section française de l'institut archéologique II, 1839 p. 260. Die Polemik, die namentlich E. Curtius „Ueber die Weihgeschenke der Griechen nach den Perserkr. und insbesond. über d. platäische Weihgeschenk in Delphi, Gött. Gesellsch. der Wissensch. 1861 p. 361 ff. und Arch. Anz. 1865 p. 56 gegen die in diesen Schriften vorgetragenen Meinungen über die Verbindung des Dreifusses mit der Säule führt, ist sehr treffend (denn wenn schlangenfüssige Figuren als Stützen vorkommen nach Wieseler, Jahn's Jahrb. 1864, p. 258 Anm. 11 und Monum. d. inst. II, 4, so folgt daraus nicht, dass die Schlangen selbst in dieser Weise angeordnet wurden), aber seine eigne Meinung, dass das Werk bycantinischen Ursprungs sei, kann ich aus den im Text angegebenen Gründen nicht theilen. Vgl. Arch. Anz. 1862 p. 349 und Jahn's Jahrb. 1862 p. 441 ff. Die richtige Restauration ist die von Strack, welche von Mordtmann a. a. O. mitgetheilt ist. Sie stimmt mit antiken Monumenten (vgl. Wieseler a. a. O. p. 246 und Archaeol. Anz. 1864 p. 115) im Wesentlichen überein. Dass die Schlangen mit Beziehung auf Apollo gewählt seien, wie Welcker Gr. Götterl. II, 816 meint, scheint mir nicht sicher, die Schlange könnte doch auch in dem allgemeineren Sinn einer Schützerin, eines Apotropäon aufgefasst werden. Und die Zahl derselben ist gewiss nur durch die Form des Geräthes veranlasst, sowie an dem früher in der Sammlung Pourtalès, jetzt in Berlin befindlichen Dreifuss von Metapont an jedem Bein je zwei kleine Schlangen angebracht sind.

53. Amazone*, Marmorstatue in Wien.

Die Wunde auf der linken Brust erklärt die Stellung der Figur, es ist eine im Tode zusammenbrechende Kriegerin vorgestellt. Schon neigt sich der Kopf, und die Augen sind

* Im Griechischen Saal n. 250.

Digitized by Google

im Begriff sich zu schliessen. Der rechte Arm hing schlaff herunter, am rechten Oberschenkel ist noch der Ansatz einer Stütze zu bemerken, die ihn mit dem Körper verband, und ähnlich hat man sich auch wohl die Haltung des linken zu denken. Während aber die Stellung sehr ausdrucksvoll und rührend ist, verhält das Gesicht sich noch starr und unbeseelt.

Es ist schwer zu denken, dass diese Statue allein gestanden habe, sie bedarf nothwendig eines Anhalts. Ansprechend ist daher die Vermuthung, es möge die in den Armen Achills sterbende Penthesilea dargestellt sein, nur versteht man nicht, in welcher Weise Achill sie umfasst hielt, da sich an dem erhaltenen Bruchstück keine Spur einer zweiten Figur entdecken lässt.

Die Statue vergegenwärtigt den Amazonentypus aus der Zeit vor Phidias. In der ältesten griechischen Kunst wurden die Amazonen, wie überhaupt die Ausländer, nicht in ihrem nationalen, asiatischen Costüm vorgestellt, sondern hellenisirt. Bald nach den Perserkriegen aber scheint die andere Auffassung in die Kunst eingeführt zu sein, indess machte die Plastik davon weit weniger Gebrauch, als die Malerei. Namentlich die Hosen, die an gemalten Amazonen sehr gewöhnlich sind, finden sich nur selten an plastischen, da die nackten Beine in der Plastik ungleich schöner und sowohl dem Charakter der griechischen Plastik als auch dem Wesen dieser heroischen, mehr männlichen als weiblichen Jungfrauen angemessener sind. Der griechische Helm ist auch gewöhnlicher als die phrygische Mütze, während die für die Amazonen so charakteristischen Waffen, die Streitaxt und der halbmondförmige Schild schon früh auch in die Plastik Eingang fanden.

Hinsichtlich der körperlichen Bildung entspricht diese Statue schon ganz der spätern Charakteristik. Volle und kräftige Formen sind nothwendig für den kriegerischen Charakter dieser Jungfrauen. Nur die Gewandung ist noch abweichend. Statt des doppelten Gewandes haben die Amazonenstatuen später ein einfach leichtes Kleid, wodurch sie formell und hinsichtlich der Charakteristik gewinnen. Der alte Stil, der mehr abhängig ist von der Sitte des Lebens, umhängt manche Statuen mit doppelten Gewändern, was in der Blüthezeit zu Gunsten treffenderer Charakteristik und höherer Schönheit, insofern die Formen des Nackten unter dem einfachen Gewande wirksamer hervortreten können,

Digitized by Google

abgeändert wurde. Das Obergewand dieser Statue lässt die linke Schulter unbedeckt, wodurch ein belebender Contrast zwischen den durch die Verschiedenheit des Stoffes bedingten Falten des Ober- und Untergewandes entsteht. Statt dieses im alten Stil sehr beliebten Motivs tritt in der Blüthezeit der Contrast zwischen Nacktem und Gewandung hervor, schon in Phidias Zeit wird an den Amazonen die eine Brust entblösst. Es ist auch dieser Zug gewiss sehr bezeichnend für den Charakter der Amazonen.

Der Helm dieser Figur ist dem niedrigen, kappenartig gestalteten attischen Helm ähnlich. Die zur Befestigung erforderlichen Bänder sind, wie häufig, aus künstlerischen Gründen weggelassen. Oben darauf sieht man noch Spuren davon, dass eine Spitze vorhanden war, wie sie auch sonst an Amazonenhelmen sich findet.

Abg. in den Ber. der sächs. Gesellsch. d. Wiss. 1850 Taf. 6 und erklärt ebendas. von O. Jahn, der aber durch die ungenügende Abbildung irregeleitet ist. Ebenso ungenügend ist die Abbildung bei Steiner, Ueber den Amazonenmythus in der antiken Plastik Taf. 3, wo auch die Wunde fehlt. Steiner's Beschreibung p. 61 ff. ist hinsichtlich des Helms und der Gewandung irrthümlich. Vgl. v. Sacken und Kenner, die Sammlungen des K. K. Münz- und Antikencabinets, Wien 1866 p. 40 n. 62, die übrigens den Stil nicht richtig beurtheilen, wenn sie nur an „Reminiscenzen oder absichtliche Nachahmung des älteren Stils“ oder auch an eine „freie Copie eines archaischen Bildwerkes“ denken. Richtig O. Müller Handb. §. 121, 2. Die Gruppirung mit Achill ist von Schöne (bull. d. inst. 1865 p. 115. Arch. Anz. 1865 p. 65) auf Grund einer Gemme vorgeschlagen, die indess nicht in allen Einzelheiten übereinstimmt. Aehnliche Helme sieht man auf der Roger'schen Amazonenvase, Gerhard Auserles. Vasenb. IV, 329. 330. und an dem Orpheus auf dem bekannten Relief im Niobidensaal n. 114.

54. Apollo*, Broncekopf aus Herkulanum, am 28. April 1758 gefunden, im Museum von Neapel befindlich.

Der Kopf hat nichts Individuelles und ist daher nicht für ein Porträt zu halten. Auch die eigenthümliche Frisur desselben erinnert zunächst an alterthümliche Götterköpfe. Die langen Haare sind nämlich zu Flechten zusammengedreht, die vom Ohre ausgehend den Kopf umkreisen und über der Stirn zusammengeknüpft sind, vorn hängen kleine Locken herab, die wir schon öfter im alten Stil fanden.

Gehört der Kopf einem Gotte an, so kann man wohl nur schwanken zwischen Hermes und Apollo. Die derben

* Im Niobidensaal n. 103.

Digitized by Google

Formen desselben scheinen eher für Hermes passend, doch sind sie auch dem letzteren nicht fremd. Wir entscheiden uns für Apollo wegen einer im Louvre befindlichen, mit höchster Wahrscheinlichkeit auf diesen Gott gedeuteten Broncestatue, deren Kopf mit dem herkulanischen durchaus übereinstimmt.

Der alte Stil ist gut copirt, denn nur an eine Copie ist wohl schon nach dem Fundort zu denken. Die Augenbrauen sind, wie an mehreren alterthümlichen Werken, darunter auch an dem angeführten Pariser Apollo, durch eine Erhöhung angegeben.

Die Büste hat an den Seiten gelitten oder vielleicht zu einer Statue gehört. Sie ist im Abguss in eine Herme eingelassen.

Abg. bronzi d'Ercolano I, 71. 72. Die Statue im Louvre, auf welche der Text Bezug nimmt, ist die in den Monum. d. inst. 1, 58 abgebildete, die ich nur für einen Apollo halten kann, vgl. Welcker zu O. Müllers Handb. §. 422, 7. Eine ähnliche Frisur an dem Apollo des Britischen Museums, Marbles of the Brit. Mus. XI, 32, mit welchem der Kopf des hiesigen Museums n. 175 übereinstimmt, an Hermes auf Münzen von Aenus und an einem Kopf des hiesigen Museums n. 228, an Poseidon und Athene auf den Terrakottareliefs in der Glyptothek zu München n. 39 und an einer der äginetischen Figuren.

Die Augenbrauen sind auch ausgedrückt an der alten Broncestatue in Palast Sciarra, vgl. Michaelis Arch. Anz. 1863 p. 122, und an einem alterthümlichen cyprischen Kopf aus Sandstein im hiesigen Museum n. 57.

55. Sogenannter Pherecydes*, in Tivoli von dem Ritter Nicola d'Azara gefunden und aus dessen Besitz in das Museum zu Madrid übergegangen. Neu sind die Nase, der rechte Theil des Schnurrbartes, das linke Ohr und die Hälfte des rechten, und die ganze Brust mit der Inschrift, die ohne genügenden Grund hinzugefügt ist. Denn es ist uns keine sichere Darstellung des Pherecydes aus dem Alterthum erhalten.

Der Kopf ist als eines der wenigen uns erhaltenen Portraits alterthümlichen Stils sehr merkwürdig. Er mag etwa derselben Zeit angehören, wie die unter n. 24. 25. besprochenen Statuen des Harmodios und Aristogeiton. Eigenthümlich ist die ganz schematische Behandlung des Haares, das nur durch einander kreuzende Striche angedeutet ist.

---

* Im Niobidensaal n. 86.

Digitized by Google

Abg. bei Fea in der Uebersetzung von Winckelmann's storia delle arti del disegno 3 p. 416. Vgl. Hübner, die antiken Bildw. in Madrid, Berlin 1862 p. 110 n. 176. Michaelis Arch. Anz. 1863 p. 123 erwähnt Beispiele ähnlicher Haarbehandlung, nur kann ich wenigstens an dieser Büste keine Aehnlichkeit mit „Federn“ finden, sondern es sind rautenförmige Flächen, durch gekreuzte Linien gebildet. Visconti hat einen im Mus. Worsl. Cl. 2 pl. 4 abgebildeten Kopf für Pherecydes erklärt nur wegen des nach oben gerichteten Blicks, der an einer von Christodor beschriebenen Statue hervorgehoben wird, offenbar genügt aber ein solcher einzelner Zug nicht zu einer sichern Benennung.

Digitized by Google

III. Die archaisirende, nur scheinbar alterthümliche Kunst.

Die alterthümlichen Götterbilder wurden durch den späteren Fortschritt der Kunst nicht antiquirt. Sie blieben an ihrer Stelle in den Tempeln und Tempelhöfen und waren auch in der Zeit der blühendsten Kunst die eigentlichen Objecte des Cultus. Dies zeigen am anschaulichsten die Vasenbilder mit ihren nicht seltenen Darstellungen von Opfern, die einem Götterbild gebracht werden, wobei eben das letztere in ganz primitiv alterthümlichen Formen dargestellt zu werden pflegt. Als man nun neben diesen alten und kunstloseren Bildern die neuen, prächtigen Werke der vollendeten Kunst aufstellte — und zwar scheute man sich nicht, sie unmittelbar neben einander zu stellen, wie in einem Heiligthum des Dionysos ein Satyr des Praxiteles aus parischem Marmor neben einem alten Schnitzbild des Dionysos stand —, da musste auf jene, die im Besitz der Cultusehre waren und zugleich um ihres einfacheren, alterthümlichen Aussehens willen, der Schein grösserer Heiligkeit fallen, und so soll denn auch Aeschylus, in dessen Lebenszeit gerade der Uebergang aus der alten in die neue Kunst hineinfällt, gesagt haben, dass die alten Bilder zwar einfacher, aber göttlicher seien, als die kunstvoller gearbeiteten neuen. Wir werden dies zwar von unserm Standpunkt aus nicht zugeben können, aber es war jedenfalls eine verbreitete und erklärliche Anschauung,

und eben daher kommt es, dass der alte Stil auch in der späteren Kunst wenigstens für religiöse Zwecke in fortwährendem Gebrauch blieb. Wir besitzen eine Anzahl von Statuen und Reliefs, deren Bestimmung für den Cult als Tempelbild oder Tempelgeräth theils sicher, theils mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen ist und die zwar nicht genaue Copien alterthümlicher Werke sind, aber sich doch wenigstens insoweit dem alten Stil anschliessen, dass sie den Schein eines echt alterthümlichen Werks erwecken. Wie gut den späteren Künstlern diese Nachahmung einer früheren Kunstweise manchmal gelang, geht daraus hervor, dass noch heutigen Tages bei einzelnen Werken die Meinungen über den echt oder scheinbar alterthümlichen Ursprung derselben getheilt sind. Für die grosse Mehrzahl der alterthümlichen Werke ist freilich diese Unterscheidung nicht schwer, der nachahmende Künstler, dem der frühere Stil nicht mehr natürlich ist, offenbart sich durch Einmischung späterer Typen, freierer Formen und Linien und besonders auch durch Karikirung.

Es versteht sich von selbst, dass ausser dieser Verwendung des alten Stils für Zwecke des Cultus auch andere Gründe, namentlich die einer bestimmten Zeit eigene Geschmacksrichtung, zur Imitation desselben Veranlassung geben konnten, sowie man in Hadrian's Zeit sogar in dem noch steiferen ägyptischen Stil componirte. Für die grosse Mehrzahl der erhaltenen Werke, deren Zeit übrigens nur in den seltensten Fällen genauer bestimmt werden kann, ist aber der erstere Gesichtspunkt fest zu halten. So wenig künstlerische Befriedigung diese Werke aber, als von Nachahmern herrührend, gewähren mögen, so sind sie doch wegen der Lückenhaftigkeit der echt alterthümlichen Denkmäler eine sehr willkommene Ergänzung für unsere Kenntniss der alterthümlichen Göttertypen und selbst in künstlerischer Hinsicht, nämlich für das bessere Verständniss des echt alterthümlichen Stils sehr anregend.

56. Artemis*, von Marmor, am 19. Juli 1760 in Pompeji gefunden und zwar innerhalb eines kleinen Tempels; die Statue war ein Cultusbild. Ergänzt sind die Finger an beiden Händen und das kleine Gewandstück, das sie mit der Rechten hält. In der Linken scheint sie ein Attribut, Bogen oder Fackel, gehalten zu haben; darf man einer Nachbildung

* Im Niobidensaal n. 15.

Digitized by Google

der Figur auf einer Glaspaste des hiesigen Museums Autorität beilegen, so war es eine Fackel.

Die Statue ahmt mit grosser Sorgfalt die alterthümlichen griechischen Cultusbilder nach, die ursprünglich und auch später sehr häufig nicht in Lebensgrösse, sondern in puppenhafter Kleinheit vorgestellt wurden. Sie ist äusserst graziös und hat auch darin den Charakter ihrer Vorbilder glücklich getroffen. Besonders zierlich sind die Füsse und das Gesicht mit dem Grübchen im Kinn (das sich im edlern Stil der Kunst wohl nur an Kindern und schelmischeren Wesen, wie am Satyrgeschlecht, vereinzelt auch an der Venus findet), graziös ist auch das Aufnehmen des Gewandes mit der Rechten, ein Lieblingsmotiv des alten Stils. Dass aber die Figur nicht echt alterthümlich ist, ergiebt sich aus der runderen Bildung des Nackten, aus der Lage der Augen, den freieren Linien der herabfallenden Locken u. s. w.

Der Charakter der Artemis ist in diesem Typus noch nicht recht zum Ausdruck gekommen. Später bildete man sie leichter und schlanker, mit einfachem, ärmellosem Gewand und ohne die herabhängenden Locken, mit denen der alte Stil ziemlich ohne Unterschied alle Götter ausstattet. Dass indessen die Figur nicht stehend, sondern vorwärtsschreitend dargestellt ist, soll zur Charakterisirung der Artemis beitragen, deren meiste Statuen eine freilich noch lebhaftere Bewegung haben.

Sehr merkwürdig sind an dieser Figur die erhaltenen Farben, die, obgleich nicht mehr in voller Lebhaftigkeit, wie bei der Auffindung, doch noch zum Theil zu sehen sind. Die Sandalen und ihre Riemen und die Ränder des Unterkleides sind roth bemalt, das Oberkleid hat einen breiteren, gleichfalls rothen, aber mit weissen Palmetten, wie mit einer Stickerei verzierten und mit Gold eingefassten Saum, wodurch es sich auf's Klarste von dem übrigens auch im Stoff verschiedenen Untergewand abhebt. Man trug solche Gewänder im Leben und sieht sie daher oft in der Kunst. Auch das Köcherband war roth mit weissen Verzierungen. Das Haar ist vergoldet, um blond zu erscheinen, welche Farbe man für die schönste hielt. Die Dichter geben vielen der schönsten Gestalten des Mythus, z. B. dem Achill, der Ariadne, auch der Artemis, blonde Haare und die Frauen färbten sich vielfach die Haare blond. Den Kopf der Figur umgiebt ein Diadem, das jeder Göttin zukommt, später aber wenigstens

an den schönsten, mehr mädchenhaft einfach aufgefassten Darstellungen der Artemis fehlt. Es ist kranzartig mit goldenen oder rothen Rosen verziert.

Abg. Müller-Wieseler I, 10, 38. Mus borbon. II, Tav. 8, mit den Farben bei Raoul Rochette Peintures antiq. inéd. pl. VII. Walz über die Polychromie, Programm von Tübingen 1853, Taf. 1, 1.

Der Fundort der Statue wird durch das Ausgrabungsprotokoll bei Fiorelli, Pompejanarum antiquitatum historia I, 114 so festgestellt, wie ihn bereits Winckelmann, Sendschreiben v. d. Herkulan. Entdeckgen §. 44 angegeben hatte. Vgl. Gesch. d. K. Buch 3, Kap. 2 §. 11. Annali d. inst. 1838 p. 190. Kugler Gesch. d. Kunst, 3. Aufl. p. 124, welcher mit Recht aufmerksam macht auf die „feine Durchbildung und das Gepräge jungfräulicher Schüchternheit, welches die erwachende Kunst liebenswürdig charakterisirt“, hält sie für ein Originalwerk. Richtiger Overbeck Gesch. d. Plastik 1, 153 und E. Braun Vorschule der Kunstmythologie zu Taf. 53.

57. Pallas*, Marmorstatue aus der Chigi'schen Sammlung, seit 1728 in Dresden. Ergänzt, oder wenigstens nicht zugehörig, sind die Füsse, soweit sie aus dem Gewande hervortreten.

Die Ergänzung dieses Torso kann nach erhaltenen Wiederholungen und nach den in der Figur selbst gegebenen Anzeichen nicht zweifelhaft sein, es ist eine Pallas in Angriffsstellung, in der erhobenen Rechten den Speer, in der Linken den Schild haltend. So hat auch Rauch einen Abguss der Figur restaurirt.

Der Typus, den diese Figur repräsentirt, ist in der alterthümlichen griechischen Kunst nicht selten, die Pallas in der äginetischen Gruppe hat z. B. fast dieselbe Gewandanordnung. Nur ist bei der letzteren der herablaufende Saum des Obergewandes glatt gelassen oder höchstens durch Malerei verziert gewesen, der hier mit kleinen, rund gearbeiteten Reliefs besetzt ist. Schon dieser Unterschied verräth für die Dresdener Figur eine spätere Zeit, als das steife Aussehen derselben vorauszusetzen scheint, indem in der älteren Kunst dergleichen Ornamente gewöhnlich malerisch, oder wenn plastisch, in flachem Relief ausgedrückt wurden. Noch mehr beweist der freiere Stil, in dem die Reliefs gearbeitet sind, dass die Figur in späterer Zeit in absichtlich alterthümlicher Weise ausgeführt wurde. Diese Reliefs stellen in elf Scenen Kämpfe zwischen Göttern und Giganten dar. Man sollte

* Im Griechischen Saal n. 57.

Digitized by Google

zwölf erwarten, indess scheint es dem Künstler ebensowenig auf Genauigkeit der Zahl, als der Charakteristik der einzelnen Götter angekommen zu sein. Denn nur auf dem ersten ist Zeus auf seinem Streitwagen und auf dem fünften Pallas zu erkennen, die übrigen sechs Götter und drei Göttinnen sind unbestimmbar. Auch strebte der Künstler nicht sehr nach Abwechslung in den einzelnen Gestalten, im fünften, sechsten und siebenten Felde wiederholt sich dieselbe Figur des ins Knie gesunkenen Giganten und noch andere Wiederholungen kommen vor.

Wir besitzen in dieser Statue die Nachahmung eines hochalterthümlichen und berühmten athenischen Götterbildes, nämlich der Athene Polias, die im Erechtheum verehrt wurde. Ihr wurde alljährlich ein Gewand dargebracht, in welches der Kampf der Götter mit den Giganten hineingewebt war; der Torso zeigt, wie wir uns dasselbe zu denken haben.

Abg. Augusteum Taf. 9. 10. Müller-Wieseler I, 10, 36. Vgl. Hettner, Die Bildw. d. Kgl. Antikensammlung zu Dresden n. 143 (wo aber irrthümlich bemerkt ist, dass ursprünglich 12 Reliefs vorhanden gewesen, deren unterstes abgeschlagen sei). Wiederholungen der Figur sind in kleinen Broncen z. B. n. 11 und eine andre in Wien (Archaeol. Anz. 1854 p. 452), und Gemmen z. B. Dänische Sammlg. n. 208. Sammlg. Thorwaldsen n. 242. Petersburger Sammlung VI. 27. 26. VII. 31. 32 nicht selten, wodurch Overbeck's (Gesch. d. gr. Plastik I, 152) Zweifel an der Richtigkeit von Rauch's Restauration wohl gehoben werden. Nach Böttiger Amalthea I, im Vorbericht p. XXXII soll Thorwaldsen sich diese Pallas ebenso wie die äginetische als „an den Schild schlagend“ gedacht haben, was mir sehr unwahrscheinlich scheint. Pyl (Archaeologische Zeitg. 1857 p. 61 ff.) sucht die einzelnen Figuren auf den Reliefs zu bestimmen, ohne genügenden Anhalt, wie ich glaube. Den Gott im vierten Relief nennt er Hephästus, der durch die Exomis charakterisirt sein soll, allein man bemerkt über dem Chiton einen Panzer. Auch seine Stellung und die seines Gegners, der einen Stein auf ihn zu schleudern im Begriff ist, scheint sehr einfach, sowie auch alle übrigen Scenen nicht bestimmte mythologische Facta, sondern allgemeine Scenen des Kampfes vorstellen.

Ueber die Gestalt der Athena Polias und ihre Identität mit der Dresdner Statue hat O. Jahn sehr überzeugend gesprochen in der Abhandlung De antiquissimis Minervae simulacris Atticis. Bonnae 1866.

58. Pallas*, Marmorstatue aus Herkulanum, in Neapel befindlich und bis auf den Speer, der von Holz oder Metall war, vollständig erhalten. Das Haar war dick vergoldet, auch am Gewande entdeckte man Spuren von Vergoldung.

* Im Gewerbeinstitut.

Die Figur ist, wie die vorhergehende, lanzenschwingend zu denken, hat aber eine lebendigere Bewegung, die freilich noch nicht ganz natürlich ist. Das rechte Bein sollte, um einen bequemeren und natürlicheren Stand zu bewirken, mehr vortreten, wodurch aber die gleichförmige starre Fältelung des Gewandes, die gerade beabsichtigt ist, unmöglich geworden wäre. Die Aegis dient der Göttin als Schild, sie wird in der älteren Kunst entweder als Schild oder als Panzer betrachtet, während sie später oft nur wie ein Schmuck ohne practischen Zweck behandelt wird. Charakteristisch ist für den alterthümlichen Stil das zierliche Halsband der Göttin, auch die Ohren tragen ihren Schmuck. Doch verräth die grosse Stumpfheit der Gewandfalten auf den ersten Blick den nachahmenden Künstler, der echt alterthümliche Stil zeichnet sich gerade durch Schärfe und Präcision aus.

Abg. Millingen anc. uned. monum. II, 7. Müller-Wieseler 1, 10, 37. Vgl. Winckelmann Gesch. d. K. Buch 7, Kap. 2 §. 12.

59. Bacchus*, Marmorstatue, früher im Palast Braschi zu Rom, jetzt in der Glyptothek zu München. Ergänzt sind der Kopf, die Vorderarme und die Füsse.

Der Ergänzer ist von der Annahme ausgegangen, dass die Figur einen Bacchuspriester darstelle, sie stellt aber vielmehr den Bacchus selbst dar, wie die Vergleichung sehr ähnlicher Figuren auf Gemmen und anderen Monumenten ergiebt. Schaale und Kanne sind daher hinwegzudenken, der Gott hielt wahrscheinlich in der Rechten den Becher, in der Linken den Thyrsus. Er ist vorgestellt in der Weise der alten Tempelbilder, doch ist das Werk, wie die Freiheit in der Darstellung des Nackten beweist, nur eine Nachahmung des alten Stils.

Eigenthümlich ist die Gewandung. Ueber dem feinwolligen Untergewande liegt zunächst ein nur um die Beine geschlagenes Obergewand und sodann ein Pantherfell, beide vom Gürtel gehalten, von dem nur hinten ein Stück sichtbar ist. Auf den Armen trägt der Gott leicht und zierlich ein Mäntelchen mit symmetrisch herabhängenden Zipfeln, eine Gewandanordnung, die, wie schon bemerkt, im alten Stil sehr beliebt ist. Auch die eckige, rechtwinkelige Biegung des Armes ist specifisch alterthümlich. Die Arbeit ist vortrefflich.

* Im Römischen Saal n. 120.

Digitized by Google

Abg. bei Sickler und Reinhart, Almanach aus Rom, 2. Jahrg. 1811 n. 9 u. 10 p. 131 (wo aber der Kopf als antik angesehn wird.) Vgl. Schorn Catalog zur Glyptothek n. 51 und die Gemme der Sammlung Thorwaldsen n. 323 nebst dem Wandgemälde bei Müller-Wieseler, Denk. II, 613 und E. Braun im bull. 1850 p. 73.

60. Sogenannter Trophonios*, Marmorkopf, angeblich aus Griechenland stammend, früher im Besitze des Fürsten Talleyrand, jetzt im Louvre.

Für die Deutung auf Trophonius ist nichts Entscheidendes angeführt, dagegen ist eine gewisse Aehnlichkeit mit dem sogenannten indischen Bacchus nicht zu verkennen, nur dass letzterer gewöhnlich ein volleres und breiteres Gesicht hat. Der Kopfschmuck, aus Palmetten und Blumen bestehend, deutet auf eine Naturgottheit. Der eigenthümliche Schnitt des Bartes, die schematische Trennung zwischen Kinn- und Backenbart, ist für die Köpfe alten Stils charakteristisch. Doch ist der alte Stil nur in Aeusserlichkeiten imitirt, die Formen und der Ausdruck des Kopfes sind ihm völlig fremd und es war nicht die Absicht des Künstlers, einen wenigstens scheinbar alterthümlichen Kopf, der allenfalls den Eindruck einer Copie machen könnte, zu bilden, sondern vielmehr in eklektischer Weise das Steife und Schematische der alten Zeit mit dem elegantesten Stil späterer Kunst zu vereinigen. Es ist ein Verfahren, demjenigen der hadrianischen Zeit ähnlich, in welcher sogar der ägyptische Stil eine unnatürliche Verbindung mit den weichen und eleganten Formen des damaligen Geschmacks eingehen musste. Nicht unmöglich, dass dieser Kopf auch erst in hadrianischer Zeit entstanden, wir haben ihn aber von den übrigen archaisirenden Denkmälern, durch deren Vergleichung seine Eigenthümlichkeit deutlicher wird, nicht trennen wollen.

Abg. Arch. Ztg. 1843 Taf. 1 mit der Deutung auf Trophonius, die Brunn bull. 1845 p. 200 als unbegründet bezeichnet und dafür die Aehnlichkeit mit dem indischen Bacchus hervorhebt, für welchen ihn Michaelis Arch. Ztg. 1866 p. 254 freilich aus einem Grunde den ich nicht anerkennen kann, erklärt. Derselbe weist sehr richtig die Zurückführung dieses Kopfes auf Praxiteles ab und setzt ihn in die hadrianische Zeit. Ueber den Schnitt des Bartes vgl. Conze Arch. Anz. 1864, p. 209 und den herkulanischen Dionysoskopf im Saal der Thiere und Broncen n. 239.

61. Diana**, Büste, von einer Marmorstatue genommen,

* Im Niobidensaal n. 40.
** Im Niobidensaal n. 119.

die im Jahre 1792 zu Gabii gefunden in die Sammlung Braschi zu Rom und aus dieser in die Glyptothek zu München kam.

Leider besitzen wir nur die Büste dieser höchst merkwürdigen Statue, indessen ist doch auch diese hinreichend, das Eigenthümliche des Werks, die Imitation alterthümlicher Motive mit allen Mitteln der elegantesten Kunst, erkennen zu lassen. Es ist dem eben betrachteten Kopf im Einzelnen und Ganzen sehr ähnlich.

Von dem Charakter der Diana, wie die frei entwickelte Kunst ihn darstellt, ist dieser Typus noch weiter entfernt, als derjenige, dem wir in der pompejanischen Statue (n. 56) begegneten. Statt des der Jungfrau so angemessenen offenen, freien Kopfes die Verschleierung, statt der jungfräulich nach hinten zusammengebundenen Haare die lang herabhängenden Locken und die alterthümliche Flechte, über welche noch ganz ähnlich, wie an dem vorhergehenden Kopfe, zwei Haarbüschel herabhängen, kurz, es fehlt noch der Charakter der schlichten, einfachen Jungfräulichkeit. Der Stirnschmuck besteht aus kleinen Rehböcken, zwischen denen unbestimmbare Gegenstände sich befinden, gerade in älterer Zeit scheinen solche zierlich gearbeiteten und mit charakteristischen Symbolen versehenen Kronen häufiger gewesen zu sein, wie wir von der berühmten Statue der Nemesis in Rhamnus, einem Werk aus Phidias Zeit, etwas Aehnliches erfahren. Auch das Köcherband ist mit einer Jagd in flachem Relief verziert und erinnert an das ähnlich verzierte Wehrgehenk des homerischen Herakles. Ueberhaupt ist der Reichthum an symbolischem Zierrath ganz im Geist der älteren Kunst.

Abg. bei Sickler und Reinhart Almanach aus Rom, 2. Jahrg. 1811 n. 12 p. 141 ff. und bei Müller-Wieseler II, 16, 168. Vgl. Catalog zur Glyptothek n. 87. Ein Dianenkopf im hiesigen Museum (n. 52) ebenfalls in archaisirendem Stil gearbeitet, hat eine ähnliche Stirnkrone.

62. Pansherme*, von Gavin Hamilton 1779 bei Civita Lavigna gefunden, in die Townley'sche Sammlung und mit dieser ins britische Museum übergegangen. Ergänzt sind der rechte Arm, ein Theil des linken Unterarms, der grösste Theile der Pfeife und das Ende der Herme unter dem Gewande.

---

* Im Niobidensaal n. 32.

Digitized by Google

Die Physiognomie dieser durch die Thierohren als Wesen niederer Ordnung bezeichneten Figur ist unverkennbar die des Pan*, wenngleich sie durch den feinen Palmettenkranz und besonders durch den stilisirten Vortrag, in dem das Ganze gehalten, edler aussieht, als in einem freieren, mehr naturalistischen Stil der Fall sein würde. Das gewöhnliche Instrument des Pan ist allerdings die Syrinx, aber auch die Flöte ist ihm nicht fremd.

Die Figur ist eine mit grosser Eleganz ausgeführte Imitation eines alterthümlichen Cultusbildes. Denn hölzerne Pfeiler mit einer Göttermaske oben darauf und mit einem Gewand umhängt, das dann mit genauester Symmetrie gefältelt wurde, sind uns als Cultbilder sehr bekannt.

Abg. anc. marbles of the brit. museum II, 35. Die Literatur bei Michaelis Arch. Ztg. 1866 p. 254. Aehnlich bekleidete Panshermen sind im lateranischen Museum. Michaelis weist die Deutung auf Pan ab, allein die Physiognomie, die gebogene Nase, das vortretende Untergesicht erinnern durchaus an Pan's Ziegenphysiognomie.

63. Vierseitige Basis**, von Marmor, 1857 in Athen auf der Ostseite des Parthenon gefunden und ebendaselbst befindlich. Am Original bemerkt man noch die Spuren der Befestigung des Gegenstandes, den die Basis trug.

Vermuthlich war eine Statue als Weihgeschenk auf dieser Basis errichtet und nach den Reliefs liegt es nahe, an eine Statue des Hephästos zu denken. Denn unter den vier Göttergestalten, welche die Seiten zieren, nimmt dieser an seinem Hammer kenntliche Gott offenbar die vornehmste Stelle ein, weil ihm die drei übrigen Götter entgegenkommen. Die Seite des Hephästos war also die Frontseite. Von den andern Göttern sind Pallas und Hermes deutlich erkennbar, letzterer an dem kurzen Gewande, das er, der Götterbote, schon in den ältesten Monumenten trägt, während die dritte Figur bei dem Zustande des Werks nicht sicher bestimmbar ist. Einen Grund für diese Zusammenstellung von Göttern können wir nicht angeben.

Der alterthümliche Stil ist fein und geschmackvoll imitirt, nur scheint die angespannte Stellung der Beine hie und da ein wenig übertrieben zu sein, auch ist Pallas sehr dünn in der Taille. Man erkennt aber die Nachahmung gleich

* Vgl. n. 13 im Saal der Thiere und Broncen.
** Im Griechischen Saal n. 367.

Digitized by Google

daran, dass einige Figuren nur mit der Spitze des Fusses den Boden berühren, was dem alten Stil fremd ist und nur als eine absichtliche Uebertreibung der alterthümlichen Zierlichkeit und Grazie angesehen werden kann.

Abg. und erklärt in Welckers A. D. V, Taf. 5 p. 101. Eine vage und höchst unwahrscheinliche Hypothese bei Bötticher im Philol. XXII, 1 p. 96. Die Spuren des Thyrsos, die Michaelis an dem Stab der von mir unbestimmt gelassenen Figur entdeckt zu haben glaubt, sind mir am Abguss nicht aufgefallen.

64. Kriegsscene*, fragmentirtes Marmorrelief in Athen.

Von der Hauptgruppe ist wenigstens soviel erhalten, dass die Handlung noch zu erkennen ist. Ein nackter Krieger ist verwundet oder sterbend in die Arme eines andern gesunken, der ihn stützt und zugleich rückwärts gewandt die Rechte ausstreckt, als wolle er der folgenden Figur eine Weisung geben. Diese ist ein Jüngling, der das Gesicht mit der Hand bedeckt, indem er offenbar trauert über den Fall des Freundes. Eine nähere Erklärung zu geben, ist wegen der grossen Verstümmelung des Reliefs unmöglich.

Das Werk ist nicht sehr sorgfältig ausgeführt, der rechte Arm des trauernden Kriegers ist beträchtlich zu kurz gerathen. Den nachgeahmt alterthümlichen Stil verräth sofort das Gewand, das nach seiner Richtung und Bewegung frei flatternde Falten haben sollte, aber statt dessen in der steifsten Geradlinigkeit verharrt. Ein solcher Widerspruch ist dem ächt alterthümlichen Stile fremd, in welchem die starren Linien des Gewandes doch der Richtung und dem Fall der einzelnen Theile desselben im Allgemeinen entsprechen und daher bei aller Steifheit nicht eigentlich den Eindruck des Unnatürlichen machen.

Abg. Le Bas Voyage archéol., Monum fig. pl. 7.

65. Die Hochzeit des Zeus und der Hera**, Marmorreliefs von einem vierseitigen Altar in Villa Albani. Ergänzt ist der Kopf und rechte Arm des Hermes; von der hinter ihm befindlichen Figur ist nur ein Arm übrig geblieben, wie von der vor Artemis gehenden nur ein Gewandzipfel, ausserdem fehlt die vierte Platte.

Unzweifelhaft ist die Hochzeit des Zeus und der Hera

---

* Im Lycischen Hof n. 282.

** Im Gewerbeinstitut.

Digitized by Google

oder genauer die festliche Procession welche das Brautpaar zum Hause des Bräutigams geleitete, dargestellt, und zwar so, wie es Sitte war im griechischen Leben und auch auf Vasenbildern vorkommt. Voran geht Artemis, die Hochzeitsgöttin, mit Fackeln leuchtend, da der Zug bei Abend stattfand, es folgt Leto, die wir auf n. 72 ähnlich mit ihrer Tochter gruppirt finden und dann das Brautpaar, Zeus mit dem Donnerkeil und Vogelscepter, dem Abzeichen des Königs, und Hera mit dem Scepter und Schleier, durch den gesenkten Blick, der ihr sonst so fremd ist, deutlich als verschämte Braut charakterisirt. Hinterher kommen Poseidon, Demeter, Aehren und Mohn in den Händen und auf dem Kopf den Modius, das Fruchtmaass, als Symbol ihrer reichen Gaben tragend, Dionysos mit einem Fell bekleidet und Hermes. Die Götter sind sämmtlich festlich bekränzt und auch die zierlichen von Riemen geflochtenen Schuhe sind vielleicht durch das Fest veranlasst.

Hinsichtlich der fehlenden Figuren dürfen wir uns die Vermuthung erlauben, dass der neben der Artemis übriggebliebene Gewandzipfel dem Apollo angehörte und dass dieser Gott den Zug eröffnete. Für ihn gab es keinen passenderen Platz als den neben der Schwester und an der Spitze des Zuges, da ihm jedenfalls das Amt zufiel, den Hymenaeus zu spielen. Er wird aber derselben Platte angehört haben, auf welcher sein Gewandzipfel, der sonst um die Ecke herumreichen würde, erhalten ist, so dass wir für diese erste und die ihr correspondirende Platte je 4, für das Ganze also 14 Figuren vorauszusetzen hätten.

Die Composition war ursprünglich wohl nicht für diesen Raum bestimmt, wenigstens fällt auf, dass Braut und Bräutigam auf verschiedene Seiten vertheilt sind. Das Werk ist mit Sorgfalt ausgeführt, den absichtlich alterthümlichen Stil verräth aber schon die jugendliche Gestalt des Dionysos, der im alten Stil nur bärtig dargestellt wurde.

Abg. Zoega bassiril. II, 101. Welcker A. D. II, Taf. 1, 1 p. 14, wo auch die übrige Literatur angegeben ist.

66. 67. Zwölf Götter*, Relief, über dessen Original wir keine Kunde haben.

Die Götter sind in zwei einander entgegengehende

* Im Treppenhaus n. 168 und 170.

Abtheilungen von je sechs Figuren getrennt. Von links kommen heran Zeus, mit Donnerkeil und Vogelscepter, Hera, ein Scepter haltend und mit der andern Hand ihr Obergewand zierlich anfassend, wie es gerade an Darstellungen der Hera öfter vorkommt, dann Hephästus und hinter ihm Aphrodite, mit zwei Blüthen, darauf leichten, tänzelnden Schrittes der jugendliche Götterbote Hermes, endlich Artemis, kurz bekleidet, in der einen Hand den Bogen haltend, mit der andern einen Pfeil aus dem Köcher ziehend. Ihnen kommen von rechts entgegen der jugendliche Herakles, dann Demeter, ein Scepter nebst Aehren und Mohn haltend, Apollo mit der Rechten in die Saiten greifend und mit dem Plektrum in der Linken darüber streichend, darauf Pallas, Ares und Poseidon.

Wir hegen einige Zweifel, ob das Relief wirklich antik sei, jedenfalls muss, wenn es antik ist, Bedeutendes daran restaurirt sein. Denn ein unantikes Motiv findet sich an der Figur des Hephästus, indem nämlich der Zipfel des Gewandes in absichtlicher und unmöglicher Weise die Geschlechtstheile der Figur bedeckt, gerade so wie es die modernen Künstler machen. Höchst auffallend ist ferner, dass Apollo in der linken Hand das Plektrum hat und mit der rechten in die Saiten greift, was umgekehrt sein sollte. Auch die Zusammenstellung der Götter, namentlich die Trennung von Apollo und Artemis ist befremdlich. Endlich machen wir aufmerksam auf die grosse Aehnlichkeit dieses Reliefs mit dem eben besprochenen, namentlich in den Figuren des Zeus, Hermes, Poseidon und der Demeter.

In der Glyptothek zu München befindet sich unter n. 95 ein Relief, welches mit den drei ersten Figuren zur Linken, Zeus, Hera, Hephästus, soviel ich mich erinnere, übereinstimmt. Es hängt aber zu hoch, als dass ich es genauer hätte untersuchen können.

68. Sogenannter Zwölfgötteraltar*, Marmorbasis, früher in der Sammlung Borghese, seit 1808 im Louvre.

Das Werk ist sehr stark ergänzt und zwar nicht allein stilwidrig sondern auch unverständig. Von der oberen Götterreihe der Hauptseite sind nur Zeus und Hera vollständig erhalten, ersterer könnte ein Scepter in der Linken gehabt haben, doch müssten wohl Spuren zurückgeblieben sein. Am Poseidon ist der ganze Oberkörper neu, doch ist die rechte

* Im Niobidensaal n. 70.

Digitized by Google

Spitze und ein Stück vom Schaft des Dreizacks erhalten, auch wird der Gott durch die Stelle, welche er einnimmt, zur Genüge bezeichnet. An der folgenden Figur ist der ganze Oberkörper von der Mitte der Oberschenkel an ergänzt, mit Recht aber hat der Ergänzer eine Demeter an dieser Stelle vorausgesetzt. Wenden wir uns nach rechts, wie es die Rangfolge der Götter verlangt, so folgt zunächst Apollo, an dem auch nur die untere Hälfte alt ist. Die erhaltene Rechte mit dem Plektrum und das lange Gewand zeigen, dass der Gott in seiner Eigenschaft als Kitharspieler dargestellt war, der Ergänzer hätte ihm daher eine Kithar in den linken Arm geben sollen. Auch in der Figur der Artemis ist gefehlt, an welcher der ganze Oberkörper zu restauriren war. An dem Bogen fehlte nur ein kleines Stück, dessen Ergänzung durch das andre Ende vorgezeichnet war, allein der Ergänzer wusste nicht, dass Artemis wie Apollo einen geraden Bogen trägt und hat ihr daher einen ganz fremdartigen, sogar unförmlichen Bogen gegeben. Die folgende Figur, Hephäst, an welcher wieder der Oberkörper fehlte, hat sogar eine weibliche Brust erhalten, wiewohl die Zange in der Rechten den Gott deutlich genug bezeichnet. An Pallas ist nur alt der Lanzenschaft bis an den erhobenen Arm, das rechte Bruststück mit der Aegis, das rechte Bein vom Knie abwärts und vom linken etwas mehr als der Fuss. Besser erhalten ist die letzte Seite. Am Mars sind neu das Ende des Lanzenschaftes, der obere Theil des Helms und die Oberschenkel, an der Venus nur der obere Theil des Kopfes, Hermes ist unversehrt, an der Hestia sind Kopf, Brust, linker Arm und die Füsse neu. Die unteren Figuren sind an allen drei Seiten bis auf unbedeutende Stücke vollständig.

Ueber die Bestimmung des Werkes schwanken die Ansichten. Man hält es für einen Altar oder auch für die Basis eines dreieckigen Geräthes, eines Dreifusses oder eines Candelabers. Wir halten es für eine Dreifussbasis, weil ganz dieselbe, im Grundriss einem dreiseitigen korinthischen Kapitäl entsprechende Form sich an sichern Dreifussbasen findet.

Was zu der Auswahl der Reliefs Veranlassung gegeben habe, ist dunkel, da wir die historischen Umstände, unter denen das Werk entstanden, nicht kennen. Der Stil giebt sich deutlich als nachgeahmt alterthümlich zu erkennen, schon der eine Umstand, dass auf jeder Seite in der oberen Reihe die Füsse mehrerer Figuren en face stehen und daher um

Digitized by Google

nicht zu weit herauszuspringen verkürzt werden mussten, wodurch sie nun wie verwachsen aussehn, schon dies charakterisirt den nachgeahmt alterthümlichen Stil. Denn in alter Zeit werden wenigstens der Regel nach alle Figuren so gestellt, wie Mars und Venus oder wie die Figuren der unteren Reihen.

Die Auswahl und Gruppirung dieser zwölf Götter ist diejenige, welche in Athen üblich und später die gewöhnliche war, auch im Stil scheinen dem Künstler attische Muster vorgeschwebt zu haben, namentlich erinnern daran Gestalten wie die der Hera.

Die untere Hälfte der Basis enthält die Gruppen der Chariten, Horen und Parzen. Sie sind in grösseren Figuren dargestellt, was ihrer untergeordneten Stellung im Götterkreise allerdings nicht entspricht, aber durch architektonische Rücksichten, welche der unteren Abtheilung der Basis eine grössere Höhe zu geben zwangen, veranlasst ist. Der Grund ihrer Vertheilung auf die drei Seiten ist uns nicht klar. Ihre Darstellung, namentlich die der Parzen und Horen, ist von den späteren Monumenten in einigen Punkten abweichend. Die ersteren sind vollkommen einander gleich, nur als ernste majestätische Göttinnen mit Sceptern in den Händen gebildet, während sie später zufolge einer bei den Musen in ganz ähnlicher Weise wiederkehrenden Entwicklung individualisirt wurden und verschiedene Thätigkeiten erhielten. Auch die Horen sind hier gleichartiger als später, sowohl in ihrer Tracht als in ihren Attributen, Zweig, Traube, Knospe (wenn nicht auch hier eine Frucht gemeint ist), die nicht als Symbole verschiedener Jahreszeiten, sondern nur allgemein als Symbole des Werdens und Wachsens der Vegetation aufzufassen sind. Die Chariten sind tanzend vorgestellt, wie die Dichter von ihnen singen und wie es zur Entfaltung der Anmuth am natürlichsten ist.

Abg. Visconti monum. Gabini tav. agg. a. b. c. Clarac musée de sculpt. pl. 173. 174. Müller-Wieseler I, 12. 13. Vgl. Welcker Götterl. 2, 168 und wegen der architektonischen Form des Werks die Dreifussbasis im Griechischen Saal n. 366.

69. Brunnenmündung*, von Marmor, in der Umgegend Roms vor Porta del popolo gefunden, seit mehr als

---

* Im Niobidensaal n. 51.

Digitized by Google

hundert Jahren im capitolinischen Museum befindlich. Die Restaurationen sind nicht bedeutend, sie betreffen ausser einigen Füssen hauptsächlich den Kopf der Aphrodite, der ganz neu und die Köpfe der Artemis und Hestia, die zum Theil neu sind.

Das Werk gilt mit Recht als eine Brunnenmündung, denn wenn auch die an dem innern Rande entdeckten Spuren von Stricken, mit denen man den Eimer heraufzog, erst in neuerer Zeit entstanden sein sollten, so entspricht doch das Geräth so sehr dem vorausgesetzten Zweck, dass wir daran zu zweifeln nicht berechtigt sind. Es haben sich mehrere ähnliche erhalten, und unter den Römern waren solche mit Reliefs verzierte Brunneneinfassungen, die ja auch der neueren Kunst Gelegenheit zu schönen Darstellungen gegeben, beliebt, wir wissen wenigstens, dass Cicero sich dergleichen Werke für seine Villen aus Athen kommen liess. Das vorliegende Werk hat indess nicht zu profanem Gebrauch gedient, sondern Stil und Darstellung führen darauf, dass es den Brunnen eines Tempels schmückte.

Es sind zwölf Götter dargestellt, in ungleiche Hälften getheilt und in marschartiger Bewegung, wie es der Form des Werks entspricht. Von rechts her kommen Hephäst, Poseidon, Hermes und Hestia, von links lauter Götterpaare, Zeus und Hera, Pallas und Herakles, Apollo und Artemis, Ares und Aphrodite. Leider fehlt das dritte dieser Paare auf dem Abguss.

Der Grund dieser Theilung der Götter und ihres Zusammentretens ist nicht ganz klar. Am wahrscheinlichsten ist die Annahme, dass ein zwar durch keinen alten Schriftsteller berichteter, nach einer Anzahl von Kunstwerken aber vorauszusetzender Mythus dargestellt sei, nämlich die Hochzeit der Pallas und des Herakles. Das Relief wäre dann so aufzufassen, dass die drei Götterpaare, welche das Brautpaar geleiten, die dieser Ehe günstigen Gottheiten repräsentirten, und den vier andern, dem Ehbund weniger günstigen Göttern offenbar in versöhnendem Sinne entgegenträten. Denn Zeus und Hera, Apollo und Artemis und endlich Aphrodite, der sich Ares nothwendig gesellen musste, sind die Schutzgötter der Ehe und Liebe, von den vier andern Göttern aber lässt sich wenigstens hinsichtlich des voranstehenden Hephäst behaupten, dass er, der sich die Pallas als Lohn für seinen Hammerschlag, wodurch sie geboren war, zur Gattin erbeten

Digitized by Google

hatte, diesem Ehbund nicht günstig sein konnte. Die Zaghaftigkeit und Bescheidenheit, mit welcher der Bräutigam Herakles, der übrigens nur hinter, nicht vor der vornehmeren Braut gehen konnte, auftritt — er ist nämlich der einzige, der die Füsse nicht fest auf den Boden setzt —, würde zu dieser Erklärung gut passen.

Das Werk ist sehr interessant, weil es uns, wenn auch in den Formen der Nachahmung, Züge überliefert, die für die Auffassung der Götter im alterthümlichen Stil charakteristisch sind. Denn dass wir allerdings nur eine Nachahmung vor uns haben, beweist schon allein die jugendliche Gestalt des Hermes, der früher bärtig vorgestellt wurde. Derselbe Gott aber zeigt uns in der Art, wie er seinen Ziegenbock mit sich führt, das gemüthliche Verhältniss, in welches im alten Stil die Götter und ihre Lieblingsthiere mit einander treten. Es kommt vor, dass Apollo seinen Greif förmlich an die Brust drückt, Artemis ihren Hirsch an der Hand führt und Aehnliches, während später, als dies kindliche und gemüthliche Verhältniss den Formen und der Auffassung der reiferen Kunst nicht mehr entsprach, eine losere und kältere Beziehung zwischen dem Gott und seinem Thier eintrat.

Auch in den Formen ist der alte Stil gut imitirt. Die Verhältnisse sind schwer, die Figuren haben meistens nur $6^1/_2$ Kopflängen und zeichnen sich durch grosse Fülle der Musculatur aus. Auch die steif herabhängenden Locken fehlen nicht, nur für Artemis und Aphrodite hat der Künstler sie nicht angemessen gefunden.

Abg. Winckelmann mon. ined. n. 5. Müller-Wieseler II, 18, 197. Vgl. Meyer z. Winckelm. Kunstgesch. III, 328 und V, 457 (Eiselein) und O. Jahn Archaeol. Aufs. p. 108. Welcker A. D. II, 36. E. Braun Ruinen und Museen Roms p. 152.

70. Apoll und Nike*, Marmorrelief, aus der Sammlung von W. Hamilton ins britische Museum übergegangen.

In einem korinthischen Tempel sind Apoll und Nike vereinigt, letztere dem ersteren aus hocherhobener Kanne, wie graziöse Mundschenken zu thun pflegen, in seine Schaale eingiessend. Auf den ersten Blick scheint nur dies dargestellt, dass Apollo nach beendigtem Kitharspiel von der Nike, die man in dem allgemeinen Sinn einer Mundschenkin des Olymps

* Im Treppenhaus n. 162.

Digitized by Google

auffassen könnte, einen labenden Trank erhält, doch lassen der Stil und die Analogie andrer Reliefs diese etwas genreartige Auffassung nicht zu. Es giebt nämlich Votivreliefs wegen eines Sieges im musikalischen Wettkampf gestiftet, welche die Nike darstellen, wie sie dem Gott des betreffenden Festes seinen Becher füllt, und daher deutlich den Gedanken ausdrücken, dass der Sieger oder statt seiner die Siegesgöttin dem Festgott als Dank für den erworbenen Sieg ein Trankopfer darbringt. Nach dieser Analogie ist auch das vorliegende Relief dahin zu deuten, dass es ein dem Apollo als Gott eines Festes und zwar da er als Kitharöde dargestellt ist, als Gott eines musikalischen Festes dargebrachtes Siegesopfer darstelle. Die Vorstellung dieses Reliefs wiederholt sich auf vielen mehr oder weniger übereinstimmenden Exemplaren, die aber nicht alle, von denen sogar kein einziges wirklich als Weihgeschenk eines siegreichen Musikers gestiftet zu sein braucht, denn der von uns entwickelte Gedanke gilt nur für die Originalcomposition, die ihrer blossen Schönheit wegen ohne Rücksicht auf die praktische Verwendung, für welche sie bestimmt war, wiederholt werden konnte. Und gerade bei dieser Composition ist im Hinblick auf die höchst anmuthige Gestalt der Nike eine solche Vervielfältigung wohl begreiflich.

Hinsichtlich des Details ist auf das Band an der Kithar des Apollo aufmerksam zu machen, das gewiss dazu diente, der linken Hand des Spielers eine feste Lage zu geben. Denn die griechischen Saiteninstrumente werden mit beiden Händen gespielt und zwar so, dass die Rechte mit dem Plektrum, die Linke mit den Fingern die Saiten berührte. Vielleicht spielte jene nur Accorde, diese einzelne Töne.

Das Relief ist sehr fein und graziös, dass es aber nur nachgeahmt alterthümlich ist, geht schon aus den korinthischen Säulen hervor, die zur Zeit des ächt alterthümlichen Stils noch nicht existirten.

Abg. in den marbles of the british museum II, 13. Vaux handbook to the brit. mus. p. 184. Ellis the Townley galery II, 113.

Die Literatur bei Welcker A. D. 2, 37 ff., der dieses Relief mit n. 10 bezeichnet. Die früheren Erklärungen sind von Welcker beseitigt, dessen eigne Erklärung ich aber auch nicht annehmen kann. Von der Voraussetzung ausgehend, dass in Delphi an den Pythien dem Sieger im Kitharspiel eine silberne Schaale als Kampfpreis gegeben sei, wie man dies von den offenbar den delphischen nachgebildeten sicyonischen Pythien wisse — auch dies ist übrigens nur Voraussetzung, denn

Digitized by Google

Pind. Nem. 9, 51 sind die Schaalen nicht Preis eines Kitharöden, sondern eines Siegers im Wagenkampf und Nem. 10, 43 ist keine Gattung des Wettkampfs genannt — meint nämlich Welcker, dass hier die Ueberreichung der natürlich weingefüllten Schaale an Apollo dargestellt sei, der als Urbild und Vorbild der wirklich siegenden menschlichen Kitharöden aufgefasst werden müsse. Allein wie soll man erkennen, dass hier die Ueberreichung der Schaale gemeint sei, da doch nur die Füllung derselben durch Nike dargestellt ist? Wie ungeschickt wäre ein Künstler, der, wenn er ersteres darstellen wollte, es so darstellte, dass jeder Betrachtende nur an das Letztere denken kann!

Die namentlich von O. Müller hervorgehobene Auffassung dieser Reliefs oder wenigstens ihres Originals als eines Weihgeschenks wegen eines Sieges im musikalischen Wettkampf wird besonders unterstützt durch die Vergleichung der Reliefs an der attischen Dreifussbasis im Griechischen Saal n. 366.

Ueber die Art, wie die Saiteninstrumente gespielt werden vgl. v. Jan Archaeol. Ztg. 1858 p. 190.

71. Aehnliches Relief*, von Marmor, früher in Villa Albani, jetzt im Louvre. Das Relief ist vielleicht nicht ganz vollständig, da es in neuerer Zeit um das fragmentarische Aussehn zu beseitigen, an den Rändern zugeschnitten ist.

Es ist dieselbe Darstellung wie auf n. 70, nur erweitert durch die Figur der Artemis und roher in der Ausführung.

Abg. bei Clarac musée de sculpt. 122, 40; bei Welcker A. D. II, p. 40 mit n. 5 bezeichnet. Vgl. n. 70 mit der Anmerkung.

72. Aehnliches Relief**, von Marmor, aus Villa Albani, durch Napoleon nach Paris und von dort nach Berlin versetzt, indem es „bei der Rückgabe der preussischen Kunstwerke von der französischen Regierung für ein anderes in Hinsicht der Vorstellung einziges gegeben ist“.

Dies Relief ist reicher, aber auch weniger stilvoll, als die beiden vorhergehenden. Es zeigt uns Apollo von Mutter und Schwester begleitet, deren erstere, die ausser ihren Attributen, Fackel, Bogen und Köcher, auch durch den schlankeren Wuchs ausgezeichnet ist, das Gewand des Apollo anfasst, wahrscheinlich um ihre enge Zusammengehörigkeit mit dem Bruder anzudeuten. Gerade in diesem Stil kommt dieses freilich äusserliche Motiv bei verwandten Figuren öfter vor. Das Lokal der Handlung ist auf's Reichste angedeutet. Hinter einer Umfassungsmauer, auf deren Bekrönung drei Messpunkte

---

* Im Treppenhaus n. 165.
** Im Treppenhaus n. 163.

Digitized by Google

mit deutlichen Spuren des Zirkels zurückgeblieben sind, ragt ein korinthischer Tempel mit einer Platane hervor, in welchem wir den delphischen Tempel mit seiner berühmten Platane zu erkennen haben, ohne dass freilich der Künstler bemüht gewesen wäre, denselben der Wirklichkeit gemäss zu bilden. Die Ecken des Giebels waren nach den zurückgebliebenen Resten — Flügeln und Stücken von flatternden Gewändern — mit Siegesgöttinnen verziert, im Giebelfeld ist ein Medusenhaupt, von phantastischen Figuren, wie sie der Raum erforderte, getragen, und am Fries ein Wagenwettkampf dargestellt. Sehr singulär aber und uns unverständlich ist die den Fries und Architrav trennende, mäanderartige Verzierung. Ausserhalb der Umfassungsmauer (welche übrigens für die künstlerische Wirkung der Figuren nothwendig war), im weiteren Bezirk des Tempels, ist rechts ein Pfeiler aufgerichtet, auf dem ein kleines, nacktes Götterbild mit ausgestreckter Schaale, gewiss auch ein Apollo, steht. Es ist dies eines jener uralten Götterbilder, die ihrer Puppengestalt wegen auf hohe Pfeiler gestellt werden mussten und als Weihgeschenke in dem Gehege des Tempels aufgestellt wurden. Links steht ein entsprechender Pfeiler mit den Resten eines Dreifusses, da es ebenfalls Sitte war, Dreifüsse, häufige Siegespreise in Wettspielen, den Göttern, die den Sieg gegeben, zu weihen und im Bezirk ihres Tempels aufzustellen. Alle diese Zuthaten heben nur den Begriff eines heiligen Lokals hervor, können aber die Bedeutung des Ganzen, die auch in den einfacheren Exemplaren dieser Vorstellung voll enthalten sein muss, nicht alteriren und sind auch nicht dem Stil des Originals angemessen. Eine so reiche Ausstattung mit Beiwerk ist dem einfachen Reliefstil der früheren Kunst durchaus fremd.

Dass dieses Relief nur ein nachgeahmt alterthümliches sei, geht auch hier schon aus dem korinthischen Stil des Tempels hervor. Man braucht ferner nur das flatternde Obergewand der Artemis anzusehen, um zu bemerken, dass es mit den strengen Linien nicht ernstlich gemeint ist. Die Ausführung ist nicht sehr sorgfältig, namentlich sind die kleinen Zickzackfalten an den Säumen der Gewänder nur oberflächlich angegeben.

Vgl. die (nicht ganz correcte) Beschreibung bei Gerhard Berl. Ant. Bildw. p. 91 n. 146 und für die Erklärung n. 70 mit der Anmerkung, nebst Michaelis Ann. 1863, p. 296. In Welcker's Verzeichniss dieser Denkmälerclasse A. Denkm. II, p. 37 ist das Relief mit n. 4 bezeichnet.

Digitized by Google

73. Aehnliches Relief*, von Marmor, aus Villa Albani, im Louvre befindlich. An der nackten Figur ist nur das linke Bein vom Knie abwärts alt, an den übrigen Figuren sind die Köpfe ergänzt.

Die Figur der Nike ist dieselbe, wie auf den vorhergehenden Reliefs, auch die Handlung stimmt überein. Aber es ist Artemis, welche hier die Spende erhält, so dass man vermuthen möchte, es handle sich um ein der Artemis dargebrachtes Dankopfer. Die dritte Figur ist, da zu wenig davon erhalten, unbestimmbar, der Ergänzer hat einen Dionysos angenommen, dessen Anwesenheit in dieser Gesellschaft schwer zu motiviren sein dürfte.

Die Verschiedenheit des Stils in den Figuren der Nike und Artemis ist ein deutlicher Beweis späterer Entstehungszeit**.

Abg. bei Winckelmann monum. ined. n. 23. Clarac musée de sculpt. 122, 40. Vgl. Welcker, Annali V, 148.

74. Apollo mit Artemis und Leto***, Marmorrelief aus Villa Albani, im Louvre befindlich. Ergänzt sind die untere Hälfte des Pfeilers zur Rechten und der Gewandzipfel des Apollo unter seiner Kithar.

Ob dieses Relief mit den eben betrachteten, im Moment der Handlung und durch die Hinzufügung der Nike verschiedenen, in eine Classe zu setzen, also auch als ein Votivrelief zu betrachten sei, muss zweifelhaft bleiben. Den archaisirenden Stil erkennt man sofort an der bewegten Gestalt des singenden Gottes. Denn im alten Stil sowohl der Malerei wie Plastik, pflegt der kitharspielende Apollo ruhig und ernst dazustehen, erst im Beginn des vierten Jahrhunderts stellte Scopas ihn in schwärmerisch bewegter Gestalt dar, das vorliegende Relief ist daher nach Scopas entstanden, folglich nicht echt alterthümlich.

Die Säule mit dem kleinen Götterbild begegnete uns bereits auf n. 72. Sie hat hier denselben Zweck, wie dort und es ist nicht daran zu denken, dass Apollo seinem eignen Bilde einen Hymnus sänge, wie man beim ersten Anblick vermuthen könnte.

---

* Im Treppenhaus n. 164.

** Im Römischen Saal unter n. 43. 44. befinden sich noch zwei übereinstimmende Darstellungen der Nike, deren Originale das britische Museum besitzt. Sie sind übrigens unbedeutend.

*** Im Treppenhaus n. 161.

Digitized by Google

Abg. Clarac musée de sculpt. 122, 38. Müller-Wieseler I, 13, 46. Vgl. Welcker A. D. II, 37 und wegen der Figur des Apollo die Münze mit dem Apollo Palatinus des Scopas bei Müller-Wieseler I, 32, 141 c.

75. Dreifussbasis*, aus Marmor, mit der Chigischen Sammlung in das Museum zu Dresden gekommen.

Die vielbesprochenen Darstellungen dieser Basis sind, jede für sich genommen, vollkommen klar. Auf der einen Seite ist der Kampf des Herakles und Apollo um den delphischen Dreifuss dargestellt. Zwischen den Kämpfenden liegt, mit Binden behangen, der kegelförmige delphische Stein, den man als den Nabel der Erde bezeichnete. Die beiden übrigen Felder enthalten einander verwandte Vorstellungen, nämlich die Weihung eines heiligen Geräthes, einen Vorgang, der in der Umwickelung mit Binden besteht. Hier ist es ein Dreifuss, dort eine Fackel, die von einer zum Auffangen des Abfalls und somit zum Schutz der unten anfassenden Hand bestimmten Schaale umgeben ist, beide auf Pfeilern aufgerichtet, wie wir es schon früher bei Weihgeschenken fanden. Sie sind umgeben von je zwei Figuren, die wir theils nach ihrer Handlung, theils nach ihren Attributen als priesterliche Personen zu betrachten haben, einer unter ihnen hält einen Besen, um sein Amt, die Reinigung des Tempels, zu bezeichnen.

Nicht so klar wie das Einzelne, ist der Zusammenhang und die Bedeutung dieser Scenen, da nicht einmal feststeht, was für ein Geräth die Basis getragen. Man denkt an einen Candelaber oder Dreifuss, uns scheint wegen der in der Mitte der oberen Fläche befindlichen Vertiefung nur die letztere Annahme möglich. Es stand ein Dreifuss darauf mit einer vierten, runden Stütze in der Mitte, wie sie so sehr gewöhnlich sind. Ist dies aber richtig, so erinnern wir uns der schon bei n. 72 erwähnten Sitte, Dreifüsse, die als Siegespreise in Wettkämpfen der verschiedensten Art gewonnen waren, auf höheren oder niedrigeren Basen aufgestellt, dem Gotte des Festes zu weihen, und die Vermuthung liegt dann nahe, auch diese Basis möge für ein solches Weihgeschenk bestimmt gewesen sein. In dieser Voraussetzung hat man folgende sinnige Deutung den Reliefs gegeben: Die Scene zwischen Apoll und Herakles sei ein Bild des Kampfes, in welchem um den Dreifuss gekämpft wurde, das Bild zur

* Im Niobidensaal n. 52.

Digitized by Google

Rechten stelle die Weihung des gewonnenen Dreifusses und dasjenige zur Linken die Weihung des Geräthes, mit dem der Sieg gewonnen, der Fackel, dar (indem man nämlich eben wegen dieses Bildes voraussetzt, der Wettkampf, in welchem der Preis gewonnen, sei ein Fackellauf gewesen).

Welchem Gott der Dreifuss geweiht war, deuten theils die epheubekränzte Figur mit dem Besen an, theils die Verzierungen unter den Reliefs. Knieende Silene stützen die Ecken der Basis, denen die Flügel natürlich nur aus tektonischen Gründen, zur Verbindung und Vermittelung der Figur mit dem Körper der Basis, gegeben sind. Man bemerkt an den Ecken von Geräthen, z. B. Candelabern, sehr häufig derartige Motive. Zwischen den Silenen befinden sich andere, auch silenenartige Gestalten, welche einen Becher, wie ihn Dionysos zu tragen pflegt, an den Henkeln fassen.

Dass das Werk den alterthümlichen Stil nur imitirt, geht schon aus der völlig freien Zeichnung der unter den Reliefs befindlichen Figuren und Arabesken hervor.

Abg. in Becker's Augusteum Taf. 5 6. 7. Vgl. Hettner die Bildw. d. Kgl. Antikensammlg zu Dresden n. 201. Der Text befolgt die Erklärung, die von O. Müller im Handbuch §. 96 n. 20 kurz angedeutet, von Pervanoglu Ann. 1861 p. 120 näher ausgeführt ist. Eingehend hat sich Bötticher im Programm zum Berliner Winckelmannsfest v. J. 1858, betitelt „das Grab des Dionysos" und in der Archaeol. Ztg. 1858 p. 197 ff. 213 ff. über die Basis ausgesprochen und zwar die von Stark ebendas. p. 133 ff. gegebene Erklärung sehr richtig widerlegt, aber eine eigne wie mir scheint noch unhaltbarere aufgestellt oder wenigstens, da er sie schon früher ausgesprochen, näher zu begründen versucht. Ich vermisse jede Begründung dafür, warum die Fackel und der Dreifuss, die in den Reliefs geweiht werden, gerade diese besondern mit dem delphischen Cult verbundenen Geräthe sein müssen und ein entschiedener Interpretationsfehler (an welchem auch Petersen im Philol. XV, p. 78 Anstoss nimmt) ist es, wenn die Bedeutung der dritten, den Kampf um den Dreifuss darstellenden Seite darin gesucht wird, dass sie das Lokal andeute, wo die Handlung der beiden andern Seiten vor sich gehe. Denn dadurch wird diese Seite den übrigen subordinirt, sie muss aber, da sie architektonisch den übrigen gleich ist, auch nach dem Werth und Gewicht der Darstellung ihnen gleich stehn. Bötticher fügt hinzu, dass diese Seite ausser der Angabe der Oertlichkeit, auch noch eine gewisse näher von ihm ausgeführte „heilige Moral" andeute, ohne aber anzugeben, wo sie auf dem Bildwerk zu finden sei. Auch die Annahme Böttichers, dass die Basis eine Fackel getragen, ist eine tektonische Unmöglichkeit, und es müsste gerade ihm, wie ich meine, ein so unproportionales und irrationales Verhältniss zwischen Tragendem und Getragenem besonders auffallend sein. Zur Motivirung dieser Annahme geht er von der Bemerkung aus, dass die in den Reliefs dargestellten Pfeiler dreiseitig gedacht seien, da die eine derselbe einen Drei-

Digitized by Google

fuss trage. Damit ist ein gewiss richtiges tektonisches Princip ausgesprochen, aber darauf kommt es ja nicht an, sondern nur darauf, wie der Künstler sich die Sache gedacht hat, und eben dies, wie er sie sich denkt, deutet er durch seine Darstellung an. Es stand ihm nichts im Wege, dreiseitige Pfeiler zu bilden wie wir sie auf den sogenannten choragischen Reliefs sehen, aber aus irgend einem Grunde, den man nicht wissen wollen muss, hat er es nicht gethan. Bötticher aber statt den gegen Stark angewandten Grundsatz, von dem Thatsächlichen auszugehn, auch auf sich selbst anzuwenden, benutzt seine Supposition um vermittelst ihrer für den Pfeiler, auf dem die Fackel aufgerichtet ist, auch eine dreiseitige Form zu erhalten und dadurch die Hauptsupposition, dass nämlich diese Basis eine Fackel getragen, zu motiviren. Gegen die Annahme, dass ein Dreifuss auf derselben gestanden, wird der Mangel aller zur Befestigung erforderlichen Vorrichtungen auf der oberen Fläche, die Bötticher sorgfältig untersucht hat, angeführt, allein dieser Grund wäre nur dann entscheidend, wenn wir wüssten, dass dieses Exemplar wirklich in praktischen Gebrauch gekommen wäre, was ja aus irgend einem Grunde unterblieben sein kann. Dass es seiner Form nach für einen Dreifuss, und zwar nur für diesen zugerichtet, scheint mir sicher.

76. Dionysos mit den Horen*, Marmorrelief, aus Villa Albani in den Besitz des Louvre übergegangen.

Es ist Dionysos dargestellt als Führer der drei Horen, die ihm in tanzender Bewegung folgen. Die erste hat einen Schurz mit Früchten, die andere ein paar Aehren. Das Relief ist gewiss ein Votivrelief, da die ganze Composition mit anderen durch die Inschrift als solche bezeichneten Votivreliefs übereinstimmt, auch der absichtlich alterthümliche Stil auf die Verwendung des Werks für den Cult schliessen lässt. Die Zusammenstellung des Dionysos und der Horen wird daher wohl durch einen gemeinschaftlichen Cult dieser einander so nahe verwandten Gottheiten zu erklären sein.

Die Nachahmung des alterthümlichen Stils streift hier in den Figuren der Horen an Verzerrtheit, die Gestalten sind ganz unnatürlich verbogen. Daraus, dass die letzte Hore sich umsieht — was nur geschehen ist, um das steife Hintereinander des alten Stils etwas zu beleben —, darf man aber nicht schliessen, dass das Relief nur Fragment sei. Es sind mehrere Wiederholungen erhalten, die eben auch nur diese vier Figuren enthalten.

Abg. bei Clarac musée de sculpt. 132, 110. Vgl. Welcker Akad. Kunstmus. z. Bonn, n. 337 (wo aber irrthümlich von einer entblössten Brust an den beiden letzten Horen gesprochen wird).

* Im Treppenhaus n. 169.

Digitized by Google

77. Satyr mit den drei Horen*, Marmorrelief, in Horta gefunden und im Capitolinischen Museum befindlich.

Die Frauen, welche der Satyr führt, wurden früher für Bacchantinnen erklärt, doch ist wegen der Blume in der Hand der mittleren und ihres Aussehens im Allgemeinen, der Name der Horen gewiss passender, auch bietet das eben erwähnte Relief eine treffende Analogie. Wie dieses, ist es auch gewiss als Votivrelief zu betrachten. Der Stil ist zwar auch der nachgeahmt alterthümliche — eine glatt anliegende Gewandung, wie an der letzten Hore, kennt der echt alterthümliche Stil nicht —, doch weit anmuthiger, als in dem vorhergehenden Relief. Die Inschrift, die einen Künstler Kallimachos nennt, liefert einen äusseren Beweis für spätere Entstehungszeit, da die Buchstabenformen höchstens noch ins vierte Jahrhundert, aber nicht höher hinaufreichen können.

Abg. Mus. Capitol. IV, tab. 43. Vgl. Welcker Akad. Mus. z. Bonn n. 336.

78. Apollo und Herakles**, Marmorrelief, im Louvre, früher in Villa Albani. Ergänzt sind die Beine des Herakles ganz, die des Apollo fast ganz, ausserdem der unter dem linken Arm des Apollo herabhängende Gewandzipfel und der grösste Theil des Baums. Nach Vergleichung übereinstimmender, aber besser erhaltener Exemplare, ist anzunehmen, dass auch hier zwischen den Streitenden der kegelförmige Stein lag, der das delphische Lokal bezeichnet.

Die Darstellung, welche den Raub des delphischen Dreifusses durch Herakles und seine Verfolgung durch Apollo enthält, ist in derselben Weise, wie wir sie hier sehen, oft auf verschiedenen Denkmälergattungen wiederholt und setzt ohne Zweifel ein berühmtes Original des altgriechischen Stils voraus. Die Motive des alten Stils in Haar- und Gewandanordnung des Apollo sind bis auf die phantastische Frisur am Hinterkopf treu beibehalten, auch seine Stellung ist viel weniger frei und lebendig, als die des Herakles, und eben dieser Gegensatz ist ein deutliches Zeichen späterer Nachahmung.

Die Dresdener Basis n. 75, auf welcher wir dieselbe Vorstellung fanden, hat diesen Gegensatz nicht, da sie sich dem Original näher anschliesst.

---

* Im Treppenhaus n. 166.
** Im Treppenhaus n. 160.

Digitized by Google

Lorbeer und Schlange sind häufige Attribute des Apollo, die auf den entsprechenden Darstellungen fehlen und hier nur den Zweck haben, die Scene zu beleben.

Abg. bei Visconti Op. var. 4, 17. Clarac musée 119. Vgl. description du Louvre n. 168. Zoega bassiril. II, 99. Welcker A. D. 2, 298.

79. Die drei Grazien*, Marmorrelief, in der Nähe des Lateran gefunden und im Vatikan befindlich. Ergänzt sind nur die Begrenzung des Reliefs und der rechte Fuss der ersten Figur.

Dass die Grazien vorgestellt seien, kann wohl nicht bezweifelt werden, drei schwesterlich verbundene, attributlose Frauen sind schwerlich anders aufzufassen, wir fanden sie auch am borghesischen Altar (n. 68) in dieser Form. Nach älterer Weise sind sie vollständig bekleidet.

Man kann zweifeln, ob der alterthümliche Stil dieses Reliefs nur imitirt oder ursprünglich sei. Die grosse Plumpheit der Figuren könnte den Schein primitiver Unbehülflichkeit hervorrufen, allein die ganze Composition entspricht nicht der Art des alten Stils. Denn während dieser eine entschiedene Neigung hat, gleichartige Figuren auch gleichförmig darzustellen, hat der Künstler dieses Reliefs seine Figuren in allen möglichen Beziehungen, in der Stellung des Körpers und Kopfes, in der Gewandung und in der Haartracht, von einander zu unterscheiden gesucht. Auch ist ein Gewandmotiv der ersten Figur nicht so deutlich, wie man es von einer originalen Kunst erwarten sollte, der Mantel nämlich, den die Frau mit der Rechten fasst, hängt nur mit einem Zipfel über der linken Schulter, in einer Lage, die unmöglich dauernd gedacht werden kann. Es mag daher die grosse Plumpheit der Figuren wenigstens zum Theil dem übertreibenden Nachahmer zur Last fallen.

In Athen befinden sich Relieffragmente, auf welchen sich die Figur zur Rechten genau, die andern ähnlich wiederholen, sie sollen in echt alterthümlichem Stil gearbeitet sein.

Abg. bei Cavaceppi raccolta III, 13. Vgl. Beschreibg. Roms II, 2 p. 62 n. 358. Die in Annali 1865 p. 267 Anm. 1 ausgesprochenen Vermuthungen über den italischen Ursprung des Reliefs werden, wie ich glaube, durch den Hinweis auf die griechischen Fragmente (Schöll Arch. Mitth. p. 26. 27. n. 12. 13) widerlegt.

---

* Im Saal des Farnesischen Stiers n. 19.

IV. Die erste Hälfte der griechischen Kunstblüthe.

Die griechische Plastik steht von der Mitte des fünften bis gegen den Schluss des vierten Jahrhunderts auf einer solchen Höhe, dass wir diesen ganzen Zeitraum als die Periode der Blüthe bezeichnen müssen. Doch treten innerhalb desselben erhebliche Verschiedenheiten hervor, die am fühlbarsten sind an den Götterstatuen. Die Zeit des Phidias glaubt an die Götter und glaubt sie so, wie die edelsten Zeugen dieser Zeit, Pindar und Aeschylus, sie verkünden, ernster, reiner, heiliger als in Homer's Dichtungen, die Künstler des vierten Jahrhunderts aber sind Söhne einer ungläubigen Zeit und konnten die Götter zwar wohl wie liebliche Phantasiebilder mit allem Reiz der Anmuth darstellen, aber den ethisch ernsten und strengen Charakter der früheren Götterbilder, der aus dem Bewusstsein von der Realität der Götter hervorgeht und zur Andacht und Verehrung stimmt, erreichten sie nicht mehr. Die Entwickelung der religiösen Kunst ist in der Kürze diese, dass zuerst in den ältesten Cultusbildern nur das religiös Bedeutsame ohne irgendwelche Rücksicht auf künstlerische Schönheit, ja sogar nicht selten mit geflissentlicher, empfindlicher Verletzung derselben ausgedrückt wurde, dass aber allmählich und immer mehr das Element der formellen Schönheit sich geltend machte und zuletzt allen religiösen Gehalt überwucherte und aufzehrte. Diese Entwickelung war nun im fünften Jahrhundert so weit gediehen,

Digitized by Google

dass das Element der formellen Schönheit zwar zu seinem Recht gekommen war, aber noch nicht die erste Stelle einnahm. Das Charakteristische dieser Zeit liegt eben darin, dass die Schönheit gern und freiwillig dem religiösen Zweck dient, um dessentwillen sie sogar einzelne Züge des früheren typischen und starren Stils beibehält.

Fast alle aus dieser Periode erhaltenen Werke gehören Athen an, was wir andern griechischen Kunstschulen zuschreiben dürfen, ist theils zu wenig, theils seiner Herkunft nach nicht sicher genug beglaubigt, als dass wir eine Trennung der Werke nach Schulen in diesem Abschnitt hätten versuchen mögen. Die Ordnung, die wir beobachtet haben, ist diese, dass wir zuerst die freien, nicht zum Schmuck der Architektur bestimmten Sculpturwerke, sodann die Tempelsculpturen, denen wir, um nicht Verwandtes zu trennen, einige andere Werke hinzufügen, und endlich die Reliefs von Grabsteinen, Weihgeschenken und öffentlichen Decreten aufführen. Von den letzteren sind aber nicht nur die dem fünften Jahrhundert angehörigen, sondern alle hier vorhandenen, natürlich mit Angabe ihrer Zeit, in diesen Abschnitt aufgenommen, denn die Zusammenstellung des Gleichartigen schien mir in diesem Fall zu wichtig, als dass ich sie wegen einer formellen Incorrectheit hätte unterlassen mögen. Den einzelnen Classen der Reliefs sind orientirende Einleitungen vorangeschickt.

A. Die frei statuarischen Werke.

80. Hestia *, Marmorstatue, früher im Palast Giustiniani, jetzt im Besitz von Torlonia, der sie im Palast Corsini zu Rom ziemlich unsichtbar hält. Ergänzt ist der Zeigefinger der linken Hand, die ursprünglich ein Scepter hielt, denn man bemerkt im Innern der Hand eine durchgehende Höhlung, ausserdem ist das Scepter das gewöhnliche Attribut der Hestia.

Von dem feierlichen Ernst der griechischen Götterbilder in der Periode des hohen Stils vermag kein erhaltenes Werk einen so reinen Begriff zu geben, wie diese Hestia. Es war die Absicht des Künstlers, eine Göttin zu bilden, welche die Heiligkeit und zugleich Unverrückbarkeit des häuslichen Heerdes, als des Mittelpunktes der Familiengemeinschaft repräsentirt.

* Im Saal des Barberinischen Fauns n. 12.

Digitized by Google

Mit fast herber Strenge weist diese Figur alle weibliche Anmuth zurück. Das Gewand ist im Faltenwurf so sparsam wie möglich und keine leise Unordnung stört den streng symmetrischen Lauf der Linien. Der Fuss darf nicht unter dem Gewande hervortreten, denn es müsste eine Brechung der senkrechten Falten eintreten, die störend wäre für den säulenartigen Stand, auch biegt sich die Gestalt nur unmerklich in der rechten Hüfte, auf welcher sie ruht, so dass die Wirkung der senkrechten Linien nicht beeinträchtigt wird. Nur die kleinen, krausen Falten unter dem Ueberschlag des Gewandes beleben ein wenig die Gestalt, sowie auch die Wendung des Kopfes nothwendig war, wenn die Statue nicht alterthümlich starr erscheinen sollte.

Das Kopftuch ist nicht bedeutungslos an der Hestia. Es charakterisirt in der Kunst gewöhnlich matronale Gestalten, Rhea, Hera, Demeter, im Gegensatz zu der leichtern, freiern Erscheinung der Jungfrau. Eben diesen Zweck, das Würdevolle, Ernste der zwar jungfräulichen, aber doch für jungfräuliche Anmuth zu ernsten Hestia zu charakterisiren, scheint es auch hier zu haben. Auch die Haare sind nicht aus der Stirn weggestrichen, sie hängen tief herab, wie an den Köpfen des Unterweltsgottes und verstärken den Eindruck des Ernsten.

Das Scepter in der Linken, das nahe bei der Figur stand, um nicht den geschlossenen Charakter derselben zu beeinträchtigen, bezeichnet allgemein die Göttin, die Geberde der Rechten ist nicht ein leichtes, graziöses Handauflegen, das in diesem Stil ganz ungehörig wäre, sondern ein festes Anstemmen der Hand, das den Charakter des Sichern, Festen verstärkt.

„Das Gesicht ist schön, aber strenge; die Augenbrauen und Augenlider sind schneidend scharf, die Lippen durch einen Einschnitt umzogen und die Nase hat einen flachen Rücken mit scharfen Kanten“. Die Markirung der Lippenränder durch einen Einschnitt ist an Broncen und Copien von Broncen nicht selten, findet sich indessen auch bei Marmorstatuen, z. B. bei den Aegineten. Auch die etwas drahtartigen Haare begründen nicht die Annahme einer Copie nach broncenem Original, da man sie im alten Kunststil, dem dieses Werk noch nahe steht, auch in Marmor drahtartig bildete. Man möchte vielmehr glauben, dieses vortreffliche Werk sei eine griechische Originalarbeit und habe einst zum Cultus gedient.

Digitized by Google

Gewiss aber ist es nicht alterthümliches Unvermögen, woraus der herbe Charakter der Statue zu erklären, sondern der Künstler hat mit vollem Bewusstsein gearbeitet, er hat nicht anders gewollt. Er dachte sich die Götter noch nicht schmeichelnd und gefällig, sondern ernst und streng und hat diesen Charakter des Ernsten so gesteigert, wie es das Wesen der Hestia ihm zu erfordern schien.

Abg. E. Braun Vorschule der Kunstmythol. Taf. 33. Müller-Wieseler II, 30, 338. Vgl. Winckelmann Vorläuf. Abhandl. zu den monum. ined. §. 99. Welcker A. D. V p. 1 ff. Michaelis Archaeol. Anz. 1865 p. 12.

81. Athena Parthenos*, Marmorstatuette, in Athen, in der Nähe der Pnyx, zu Anfang des Jahres 1859 gefunden, ebendaselbst im Theseion befindlich.

Diese bis auf das Gesicht unvollendete Statuette erhält dadurch einen grossen Werth, dass sie eine Copie der berühmten im Jahre 437 v. Chr. vollendeten Athena Parthenos des Phidias ist, die wir aus Beschreibungen alter Schriftsteller genauer kennen.

Die Statue des Phidias stand aufrecht und war mit dem Chiton bekleidet. Sie trug auf der Rechten die Nike, auf welche auch die nach oben geöffnete Rechte dieser Statuette berechnet ist, und berührte mit der Linken den Schild, der aussen mit einer Darstellung des Amazonenkampfes geschmückt war. Eine Schlacht ist auch hier in den Umrissen deutlich zu erkennen und die eine Gruppe, in welcher ein Krieger seinen fliehenden Feind an den Haaren fasst, macht es allerdings wahrscheinlich, dass ein Amazonenkampf dargestellt sei, für welchen gerade dies Motiv charakteristisch ist. Neben dem Schild befand sich an der Statue des Phidias die Schlange, die als ein Bild des erdgeborenen Erichthonius angesehen wurde. Man hat mit Recht hervorgehoben, dass die Position der Schlange, wie diese Statuette im Einklang mit dem Werk des Phidias sie zeigt, ebenso plastisch angemessen, wie charakteristisch für die Natur der Schlange sei, die sich in Winkel zu verkriechen liebe. Diese Uebereinstimmungen scheinen hinreichend zu sein, um das Werk, wenigstens seiner ganzen Anlage nach, als eine Copie nach Phidias bezeichnen zu dürfen. Einiges fehlt allerdings zur völligen Uebereinstimmung, nämlich der Speer, der zugleich

* Im Griechischen Saal n. 272.

Digitized by Google

mit dem Schild von der linken Hand gefasst wurde, die Reliefs an der innern Seite des Schildes, die Verzierungen des Helms und das Medusenhaupt auf der Brust, und die Reliefs an der Basis, so undeutlich sie sind, können doch jedenfalls nicht auf die Geburt der Pandora bezogen werden, welche Phidias an der Basis seiner Statue dargestellt hatte.

Neuerdings ist in einem aus Athen stammenden, jetzt im britischen Museum befindlichen Marmorschild eine Copie des Schildes der Parthenos entdeckt. Es ist nur ein Fragment, aber man erkennt, dass er auch die kreisrunde, argolische Form hatte, die überhaupt am Schild der Pallas gewöhnlich ist. Die Reliefskizzen am Schild der Statuette stimmen im Wesentlichen mit den Reliefs dieser Copie überein, worin ein neuer Beweis dafür liegt, dass die Statuette nach der Parthenos copirt ist. Es ist auf der englischen Copie deutlich ein Amazonenkampf dargestellt und auch die Figur des Phidias erkennbar, welcher nach dem Bericht der Alten sich selbst unter den Kämpfern dargestellt hatte, einen Stein über dem Haupte erhebend.

Ueber den Charakter dieser Statue und ihres Originals schreibt ein Berichterstatter so: „Dasjenige, was in der Copie einer Colossalstatue, zumal in einer in kleinen Proportionen ausgeführten, vom Original beibehalten werden kann, ist vorzugsweise die Anordnung der Figur. Und in dieser Beziehung muss vor Allem auffallen die sehr symmetrische Anordnung der beiden correspondirenden Hälften: der Kopf steht gerade und streng nach vorn gerichtet (ein wenig ist er nach rechts gewandt), zu beiden Seiten fallen die Locken auf die Schultern, die Aegis ist in zwei gleiche Hälften getheilt gerade mitten auf der Brust, aber besonders zeigt sich diese Symmetrie in den Armen, die in gleichem Winkel von den Schultern herabgehen. Die gerade Linie, die Ruhe überwiegt im ganzen übrigen Körper und wird besonders hervorgehoben durch die senkrechten Linien der Gewandung. Denken wir uns diese Pallas hineingesetzt in die Mitte des dorischen Baues des Parthenon, dessen Architektur vom strengsten Gesetz der Symmetrie beherrscht wird, so werden wir nicht nur einsehen, wie schön ihre symmetrische Anordnung sich einfügt in das architektonische System, sondern auch behaupten dürfen, dass an einem solchen Ort eine bewegtere Stellung, sei es auch nur ein erhobener Arm, wie an der Pallas von Velletri, nicht mit der Architektur im

Digitized by Google

Einklang stehn und die Harmonie des Ganzen stören würde, da Phidias die Parthenos gewiss in Beziehung auf dies Ganze entworfen hatte, von dem sie einen Theil, ja den Mittelpunkt bilden sollte. Aber es ist nicht genug, dass die Figur der dorischen Architektur entsprechend gebildet ist, auch der Ausdruck der göttlichen Erhabenheit basirt vornehmlich auf jener Ruhe und Symmetrie der Linien, welche die Glieder einschliessen."

Die Bemerkung, dass die strenge Composition der Figur durch den Ort bedingt ist, für den sie bestimmt war, ist sehr einleuchtend. Man würde irren, wollte man glauben, Phidias habe nicht anders componiren können nach der Kunststufe, die er einnahm. Die Statuen in den Giebelfeldern des Parthenon würden den Gegenbeweis liefern. Unter ihnen ist auch ein Fragment der Pallas vom westlichen Giebel, ein Stück der Brust, an welchem die Aegis viel freier angeordnet ist, nämlich diagonal die Brust durchschneidet, während sie hier in einer seltneren Form aus zwei symmetrischen Hälften besteht. Man sieht deutlich, wie Phidias für das Innere des Tempels den ganzen religiösen Ernst der früheren Kunst bewahrte, während er — anders als am Giebelfeld des äginetischen Tempels — am Aeussern die Freiheit der Composition benutzte, welche das Giebelfeld gewährt oder fordert.

In der ältern und oft auch in der spätern Kunst trägt Pallas ein doppeltes Gewand. Phidias hatte die Parthenos zu bilden und stellte sie darum so schlicht und mädchenhaft vor, wie man auch zu seiner Zeit die gleichfalls jungfräuliche Artemis zu bilden anfing. Und zwar ist es das dorische, ärmellose Gewand, das die Pallas hier und in vielen andern Darstellungen trägt, das auch bei Artemis gewöhnlich und für jungfräuliche Gestalten unläugbar das schönste ist.

Erwägt man übrigens die Einfachheit und Strenge der Composition, so leuchtet ein, dass sie auf eine Ausführung in grossem Maassstabe berechnet ist.

Abg. Annali dell' inst. 1861 tav. O. P. p. 334, aus welchem Aufsatz (von Conze) die im Text angeführte Stelle entnommen ist. Vgl. desselben Verf. Schrift „Die Athenastatue des Phidias im Parthenon und die neuesten auf sie bezüglichen Entdeckungen", wo auch der im Text erwähnte Schild abgebildet und die frühere Literatur angegeben ist.

82. Pallas*, Marmorstatue, früher in der französischen

* Im Niobidensaal n. 78.

Digitized by Google

Akademie (Villa Medici) in Rom, seit mehreren Decennien in Paris in der École des beaux arts. Von den metallnen Schlangen, welche die Aegis umsäumten, sind nur noch die Löcher zurückgeblieben.

Eine ganz übereinstimmende Wiederholung dieser Figur, vermittelst deren dieselbe ergänzt werden könnte, scheint nicht zu existiren; der linke Unterarm ging, wie man aus dem Faltenwurf abnehmen kann, in die Höhe und hielt vermuthlich die Lanze. Jedenfalls war die Göttin in durchaus ruhiger Stellung, sie eignet sich ihrem ganzen ernsten Charakter nach vortrefflich für eine Tempelstatue.

Unter allen erhaltenen Statuen der Pallas steht diese der Parthenos des Phidias, die wir eben betrachtet haben, am nächsten. Nur ist freilich die grosse Einfachheit der letzteren doch schon durch manche Zuthaten und Aenderungen modificirt. Das Gewand, das in ähnlichen ernsten und feierlichen Falten herabfliesst, bricht sich doch über dem vortretenden Fuss in reichere Falten, das rechte Bein tritt aus dem Obergewand heraus und bringt das ganz verschiedene Untergewand zum Vorschein, endlich ist über die linke Schulter eine Chlamys geworfen, Alles nur zu dem Zweck, die grosse Einfachheit des Vorbildes reicher zu beleben. Indessen bleibt doch der Eindruck des Würdevollen und Erhabenen vorwiegend.

Auch die Ausführung ist vortrefflich, die Falten über dem Gürtel fallen besonders leicht und schön. Trotzdem muss die Figur, wenn sie wirklich, wie versichert wird, aus carrarischem Marmor gearbeitet ist, der römischen Zeit zugeschrieben und als eine, wenn auch freie Copie betrachtet werden.

Abg. Monum. d. inst. III tav. 13. Clarac musée pl. 474 A. Vgl. Meyer zu Winckelmann V, 463 ff. (Eiselein), Annali 1841 p. 87. bullet. 1861 p. 36.

83—85. Kleine Pallastorsen*, aus Marmor, sämmtlich in Athen befindlich, der zweite ist im Jahre 1835 auf der Akropolis gefunden, auch die beiden andern sind in Athen zum Vorschein gekommen.

Diese drei Torsen sind einander so ähnlich, dass wir sie zusammen aufführen durften, sie schliessen sich alle im Wesentlichen an die Parthenos des Phidias als an ihr Vor-

* Im Griechischen Saal n. 46. 47. 48.

Digitized by Google

bild an, nur dass sie von weicherem Stil sind und in der Haltung der Arme abweichen. Am nächsten kommt in dieser Beziehung die erste, die in der Rechten eine Nike oder Schaale gehalten, mit der Linken den Schild berührt haben könnte, während die zweite in der erhobenen Rechten die Lanze hielt, die auch wohl für die dritte vorauszusetzen. Merklich anders aber ist die Aegis gestaltet, die an der ersten und dritten fast wie ein Halsband umgebunden ist, während sie an der zweiten ebenfalls als ein schmales Band quer über die Brust läuft. Hier sind die Schlangen in Marmor dargestellt, dort waren sie von Bronce angesetzt. Die zweite trägt ausserdem ein feines Halsband, im Einklang mit dem an der Form der Aegis bemerkbaren Bestreben, den ernsten Typus des Phidias leichter und spielender zu behandeln, denn die Aegis dieser Figuren ist zu einem praktischen Zweck, zu einem panzerartigen Schutz, wie Phidias im Einklang mit der früheren Kunst sie darstellte, nicht mehr geeignet. Am schönsten von den dreien ist der dritte Torso, von welchem am wenigsten erhalten ist.

Vgl. die Beschreibung von Schoell Archaeol. Mitth. p. 51. 52 n. 21. 23. 24, der auch Abbildungen der beiden letzten giebt auf Taf. 1 n. 2 u. 3. Den Fundort der zweiten giebt Ross an, Archaeol. Aufs. I, p. 85, zu dessen von O. Jahn Ber. d. sächs. Gesellsch. d. Wiss. 1855 p. 60 Anm. 120 unterstützter Vermuthung, dass in dieser Figur eine Arrhephore dargestellt sei, ich keine Veranlassung sehe, weil der ganze Habitus derselben der Pallas entspricht.

86. Pallas*, Marmorstatue der Villa Albani. Ergänzt sind der rechte Arm, soweit er nackt ist, der halbe linke und die vorderen Theile der Füsse. Der Ergänzer hat angenommen, dass die Figur in der Rechten eine Lanze hielt, und für die Linke würde etwa eine Schaale vorauszusetzen sein. Es ist auffallend, dass die übereinstimmenden Statuen gerade umgekehrt die Lanze in der Linken und die Schaale in der Rechten hielten, doch kann die Bewegung der Arme keine andere gewesen sein.

Dies Bild schildert uns die Göttin nicht als ernst sinnende Jungfrau, wie sie etwa in der Giustinianischen Statue** aufgefasst ist, sondern als die Göttin der kriegerischen That. Während jene in der Stellung stiller Sammlung dasteht, entfernen sich hier die Arme energischer vom Körper und der

* Im römischen Saal n. 5.
** In demselben Saal n. 6.

Digitized by Google

Kopf macht eine entschiedenere Wendung. Auch das Löwenfell, das die Göttin statt des Helmes über den Kopf gezogen hat, verstärkt diesen Eindruck. Wie homerische Helden, z. B. Agamemnon, ein Löwenfell umwerfen, um das Kriegerische ihrer Gestalt zu heben, wie wir in der Kunst die Amazonen und Artemis mit einem Fell umgürtet sehen, so dient es auch hier dazu, die Göttin kriegerischer erscheinen zu lassen.

Dies ist die Statue, die für die Kunstanschauung Winckelmann's, der sie täglich unter Augen hatte, so wichtig ist, wie kaum eine zweite. Denn aus ihr vornehmlich abstrahirte er das, was er über den hohen Stil und seine Grazie, „die dem Pöbel störrisch und unfreundlich scheint", schreibt. Und in der That hatte Winckelmann Recht, sie als ein Werk aus der Zeit des Phidias anzusehen, wie sich aus der Betrachtung der Einzelheiten ergeben wird.

Die Statue ist im geraden Gegensatz zu späterer Schlankheit kurz und untersetzt, die Falten des Gewandes sind straff und scharfkantig, ja selbst das Motiv der Gewandung, indem das Obergewand nicht frei umgeworfen, sondern auf einer Schulter befestigt ist und die andere frei lässt, erinnert sehr an so viele alterthümliche Statuen. Auch der Kopf mit seinem spröden, herben Ausdruck hat unter den alterthümlichen Göttertypen seine Analogien und das Profil nähert sich noch demjenigen des alterthümlichen Stils, in welchem Nase und Stirn mit einander einen Winkel bilden, der im vollendeten Stil fast ganz verschwindet.

Die Arbeit ist sehr vorzüglich, doch wagen wir nicht zu behaupten, dass die Statue ein Originalwerk sei.

Abg. Clarac musée de sculpt. pl. 472. E. Braun, Tages, des Herkules und der Minerva heilige Hochzeit 1839 Taf. 5. Vgl. Winckelmann Kunstgesch. Buch 8, Kap. 2 §. 4. E. Braun Ruinen und Museen p. 648 (dessen Deutung des Löwenfells ich aber nach dem Text nicht theilen kann). Schöne im Archaeol. Anz. 1866 p. 229 hält diese Figur wegen ihrer Aehnlichkeit mit der dem Polyklet zugeschriebenen Neapler Hera für polykletisch, ich bin nicht sicher, ob die allerdings unläugbare Aehnlichkeit (die sich übrigens nicht auf das Profil erstreckt) nicht ebenso gut aus der Gleichheit der Entstehungszeit abzuleiten sei. Auch die Köpfe der ephesischen Amazonenstatuen sind sich ähnlich, ohne demselben Meister anzugehören. Das Profil der Statue kann jedenfalls nicht polykletisch genannt werden, es ist eben viel älter als Polyklet, wie schon die altattischen Vasen lehren, auf welchen man die Entwicklung des Profils auf das Anschaulichste verfolgen kann.

Digitized by Google

87. Pallas*, im September 1797 in der Nähe von Velletri und zwar in den Ruinen eines Landhauses gefunden und nach Frankreich verkauft, wo sie sich noch jetzt im Louvre befindet. Nur einige Finger sind ergänzt. Bei der Ausgrabung entdeckte man am Auge, an den Lippen und an der Umgebung dieser Theile Spuren violetter Farbe, worüber noch kein befriedigender Aufschluss gegeben ist.

Gewiss hielt die Göttin in der Rechten den Speer, in der Linken eine Schaale, oder vielmehr, da der linke Oberarm sich zur Stütze an den Körper anlehnt, die Nike; eine Schaale würde freier gehalten werden. Beide Attribute waren natürlich von Bronce. Die Neigung des Kopfes drückt nicht ein Versunkensein in Gedanken aus, sondern ist — bei einer Colossalstatue doppelt erklärlich — eine freundliche Herabneigung zu dem andächtig Nahenden. Vermuthlich war das Original dieser Statue ein Cultbild.

Die Figur ist nur eine etwas harte und trockene römische Copie. Jede Falte des Gewandes zeigt es, man beachte nur, wie die Falten des Untergewandes starr auf den Fuss herabhängen. Aber ein griechisches Original und zwar aus der Zeit des hohen Stils, liegt dieser Statue, die oft wiederholt ist, jedenfalls zu Grunde, denn der Kopf ist von sehr alterthümlichem Charakter und entspricht in seinem scharfen Schnitt den Amazonenstatuen aus der Zeit des Phidias.

Der Typus des Kopfes, den eine in München befindliche Wiederholung am besten wiedergiebt, ist vielleicht der schönste unter allen Pallastypen. Er nähert sich in seiner länglichen Form dem männlichen Kopf und hat wenig Fülle in den Backen. Ganz anders das vollere, runde Gesicht der kleinen Copie der Parthenos des Phidias, das wir, wenn der Copie in diesem Punkt Autorität zukommt, für den Charakter der Pallas nicht so angemessen finden würden.

Abg. bei Millin Monum. inéd. II, pl. 23 p. 189. Clarac musée de sculpt. 320. Müller-Wieseler II, 19, 204. Vgl. Visconti Opere varie IV, 240. Meyer z. Winckelmann IV, p. 388 (Eiselein). Kugler Ueber die Polychromie p. 63. Feuerbach Vatican. Apollo p. 22. Dass der korinthische Helm den nicht attischen Ursprung der Statue anzeige, scheint mir nicht so gewiss wie O. Müller Handb. §. 369, 4 annimmt.

88. Pallas**, Marmorstatue, mit der Chigi'schen Sammlung ins Museum zu Dresden gekommen. Ergänzt sind der

* Im Treppenhaus n. 191.
** Im Römischen Saal n. 2.

Hals, die halbe Brust, ein Stück der Aegis und der obere Theil der Sphinx auf dem Helm.

Von den Armen ist wenigstens so viel erhalten, um ihre Richtung erkennen zu lassen, die linke Hand hielt den Speer, die rechte eine Victoria oder eine Schaale.

Offenbar liegt eine Statue des hohen Stils dieser Figur zu Grunde, die ganze Composition ist sehr streng und einfach, der Kopf sitzt gerade auf den Schultern und ist ohne alle Beziehung auf den Betrachtenden, im Gewande dominiren die senkrechten Linien und nur die diagonal gelegte Aegis bringt einige Abwechselung in die Figur. Aber ein griechisches Originalwerk ist diese Pallas darum nicht und schon die Starrheit der Gewandung verräth die römische Copie. Auch bezweifeln wir, ob die fast männliche Schmalheit der Hüften, die an spätern Darstellungen der Pallas allerdings nicht selten ist, bereits im hohen Stil üblich war. Die Figur ist der Karyatide des Kriton und Nikolaos in Villa Albani* sowohl im ganzen Arrangement, als in den einzelnen Falten der Gewandung überraschend ähnlich.

Der Kopf ist abgebildet im Augusteum Taf. 15. Vgl. Hettner, d. Bildw. d. Königl. Antikensammlg zu Dresden n. 194 und n. 191. Schorn in der Amalthea II, 206 ff.

89. Hera**, Marmorkopf, früher im Palast Farnese in Rom, seit 1790 in Neapel im mus. borbon. Ergänzt ist die Nasenspitze und Einiges an der Büste, die Büstenform ist aber ursprünglich.

In dem Charakter der Hera, wie ihn Homer schildert, ist besonders bemerkenswerth eine gewisse unbändige Leidenschaft. Die Scenen, in denen Zeus seine den Trojanern günstigen Pläne der Götterversammlung mittheilt, zeigen es deutlich. Pallas, die Troja ja ebenso hasste, wie Hera, bleibt doch still und bemeistert ihren Zorn, Hera aber kann sich nicht fassen, sondern bricht mit ihrem Unwillen hervor. Wenn nun auch in der bildenden Kunst die Gestalt der Hera viel mehr geadelt erscheint, als bei Homer, so musste ihr doch die Eigenschaft des Unbeugsamen bleiben. Der Farnesische Kopf zeigt sie in vollster Schärfe, ungemildert durch weibliche Eigenschaften, durch Anmuth und Weichheit, er ist ein schönes Beispiel für den hohen Stil der Kunst, als man die Götter ohne freundliche Hinneigung in ernster abgeschlossener Göttlichkeit bildete.

* Ein Abguss derselben im Niobidensaal.

** Im Niobidensaal n. 74.

Digitized by Google

Eine Vergleichung mit der Ludovisischen Juno, in der das Herbe des älteren Stils völlig abgestreift ist, wird dies deutlich machen.

Der Neapler Kopf steht senkrecht auf den Schultern, der Ludovisische neigt sich leise nach der linken Seite, jener ist so schlicht und schmucklos wie möglich, und das Abzeichen der Götterkönigin, die Stirnkrone, ist in strengster Einfachheit gehalten, hier dagegen umgiebt ein zierlicher Perlenkranz das Haar und darüber erhebt sich eine mit aufspriessenden Blüthen geschmückte Stirnkrone, die zugleich, indem sie nach der Mitte zu anwachsend die Höhenrichtung betont, den erhabenen Eindruck des Kopfes steigert. Und während jene auf alle reichere Fülle herb verzichtet, fallen hier, im Einklang mit der voll schwellenden Schönheit des Kopfes, lange Locken am Halse herab. Das Haar an jener ist straffer gezogen und erinnert noch an die drahtartige Manier des alten Stils, linder und flüssiger ist das Haar der andern. Die Stirn wölbt sich an beiden in ihrer unteren Hälfte vor, zum Ausdruck der Willensenergie, aber an jener so stark, dass die reine Glätte derselben durch eine Einbiegung unterbrochen wird. Die Augen dehnen sich an jener mehr in die Breite, als in die Höhe, und lang und scharf, mehr noch, als im alten Stil üblich ist, springen die Augenlider vor, an der Ludovisischen dagegen wölbt sich höher das gross aufgeschlagene Augenlid und der Augapfel tritt nach oben zu in schräger Profillinie hervor. Scharf geschnitten und mit geringer Fülle nach Art des alten Stils sind die Wangen an jener, hier von blühender Fülle und Rundung, und was jener besonders den Ausdruck des Herben und Unbeugsamen verleiht, das starke Vortreten des Kinns erscheint hier sehr gemildert.

Es ist die Meinung ausgesprochen, dass der Neapler Kopf uns die berühmte Juno des Polyklet vergegenwärtige. Wir wissen nichts Näheres über sie und nur dies kann man nach Vergleichung anderer, der Zeit des Polyklet angehörender Werke, insbesondere der Amazonenstatuen, behaupten, dass er nach dem Grade der Strenge dem Stil des Polyklet entspricht. Er gehört in eine Zeit, als die alterthümlichen Reminiscenzen — auch die Ohren stehen noch zu hoch — noch nicht völlig abgestreift waren, d. h. in die Mitte des fünften Jahrhunderts.

Die Präcision des Stils und der Arbeit wird durch eine Vergleichung der abgeschwächten Copien im Vatikan und im

Berliner Museum sehr anschaulich. Indessen muss der Neapler Kopf selbst schon als Copie betrachtet werden, zumal wenn er in dem oben erwähnten Verhältniss zu Polyklet stehen sollte, dessen Statue von Gold und Elfenbein war. Aber auch abgesehen davon, liegt schon in der Büstenform ein Grund, ihn als Copie zu betrachten, denn schwerlich war in der Zeit, als dieser Typus entstand, schon Veranlassung, blosse Büsten von Göttern zu bilden.

Der neapolitanische Kopf ist am besten abgebildet in Monum. d. inst. VIII tav. 1. Das Verdienst ihn zu Ehren gebracht und ihm seine kunsthistorische Stelle angewiesen zu haben, gebührt Brunn bullet. 1846 p. 122 ff. Annali 1864 p. 297 ff. Nur kann ich die an der ersten Stelle versuchte Ableitung der Formen des Kopfes aus dem homerischen Epitheton der Hera *βοῶπις* zunächst im Allgemeinen nicht für richtig halten, weil ja in der Entstehung eines Kunstwerks wie bei allem Organischen nicht der Theil das Erste ist, sondern das Ganze, sodann aber zweifle ich sehr ob Homer mit seinem Epitheton das meint, was B. annimmt, denn Homer giebt ja dies Epitheton nicht allein der Hera, sondern auch sterblichen Frauen sogar untergeordneter Art, er bezeichnet also damit nur eine allgemein menschliche Eigenschaft. Endlich ist doch die Ludovisische Juno nicht bloss der Zeit nach abweichend von der Farnesischen, gerade das Auge ist ganz verschieden und ungleich schöner und ausdrucksvoller an der Ludovisischen Juno gebildet, wie im Text hervorgehoben ist.

90. Apollo*, Marmorstatue im Museum zu Mantua. Willkürlich ergänzt (und zwar nur am Abguss) ist die Fackel in der Rechten, doch geht aus zwei, an der Hüfte und oberhalb des Kniees erhaltenen Stützen — die erste ist an diesem Abguss weggenommen — hervor, dass sich auch an dieser Seite ein Attribut befand, vermuthlich ein Dreifuss als Gegengewicht zu dem Lorbeerbaum der andern Seite. Ein Rest des Köchers scheint hinter der rechten Ferse auf einer kleinen Erhöhung sich erhalten zu haben und ist vermuthlich die Veranlassung zur Ergänzung der Fackel geworden. Am rechten Arm beginnt die Ergänzung oberhalb des Ellbogens, am Baum ist das Mittelstück, vom Kopf der Schlange an bis fast zu dem Vogel hin, neu. In diesem Vogel, einem seltenen Attribut des Apollo, muss wohl der Habicht (*κίρκος*), „der schnelle Bote des Apollo", erkannt werden. Er ist freilich etwas winzig ausgefallen, doch kann dies Absicht sein, wie auch der Panther des Dionysos oft so unnatürlich klein

* Im Römischen Saal n. 76.

erscheint, um nicht die Wirkung der Hauptfigur zu beeinträchtigen.

Da die Figur in mehreren hinsichtlich der Attribute nicht ganz übereinstimmenden Exemplaren erhalten ist, so fragt sich zunächst, in welchem derselben die ursprüngliche Anordnung bewahrt ist. Den gegründetsten Anspruch darauf hat das in Pompeji gefundene, in Bronce ausgeführte Exemplar, in welchem der Gott viel einfacher erscheint, nur mit der Kithar in der Linken, mit dem Plektum in der herabhängenden Rechten. Denn wie die Haltung des Kopfes zeigt, ist der Gott in sich versunken, an eine Stimmung hingegeben, und hierfür würde das Attribut der Kithar, deren Klängen er sein Haupt zuneigt, die treffendste Motivirung geben, während die Attribute der Mantuanischen Statue nur gleichgültig und ohne Zusammenhang mit der Stimmung des Gottes dastehen. Letztere ist also eine etwas freiere Copie und war wahrscheinlich, wie man aus der Fülle der Symbole, von denen die Figur umgeben ist, geschlossen hat, für den Cultus bestimmt. Der strenge, ernste Charakter der Statue würde diesem Zweck durchaus entsprechen. Ein Theil der Symbole war freilich schon aus technischen Gründen, nämlich zur Stütze nothwendig, deren das Originalwerk, welches wie das pompejanische Exemplar gewiss von Erz war, nicht bedurfte. Die drahtartige Behandlung des Haares an der Mantuanischen Statue ist auch ein Beweis für die Nachahmung einer Erzstatue.

Die Originalcomposition gehört gewiss der Mitte des fünften Jahrhunderts an, denn auf den Zusammenhang mit dem alterthümlichen Stil deuten die zu hoch gestellten Ohren, die flachen Wangen, die breiten, eckigen Schultern, die schmalen Hüften und die ganze Auffassung. Es ist noch nicht der schwärmerisch bewegte Typus des musicirenden Apollo, der mit Scopas Eingang in die Kunst fand, sondern eine göttlichere, ernstere, strengere Auffassung, noch nicht die graziösere Stellung, die weicheren, rundlicheren Formen, in denen das vierte Jahrhundert sich den Apollo dachte, sondern fast herbe und hart, mehr zurückweisend als anlockend tritt uns der Gott entgegen.

Die Mantuanische Copie scheint erst in römischer Zeit verfertigt zu sein, denn die Aushöhlung des Augensterns war, wie es scheint, den griechischen Marmorarbeitern, die ihn durch Farbe bezeichneten oder auch aus besonderer Masse

Digitized by Google

einsetzten, unbekannt. Doch muss sie zu den besseren Copien gerechnet werden.

Abg. Museo di Mantova I, 5. 6. Vgl. Brunn im Archaeol. Anz. 1857 p. 35 und Kekulé Annali 1865 p. 67, der für diese und die pompejanische Statue nur eine Benutzung einzelner Züge der alterthümlichen Kunst statuirt und sie unter Brunns Vorgang auf Pasiteles zurückzuführen sucht, was für mich nach dem im Text Bemerkten nicht überzeugend ist.

91. Wettläuferin*, Marmorstatue im Vatikan, aus dem Besitz der Barberini von Clemens XIV. angekauft. Ergänzt sind die Arme von der Mitte des Oberarms an, ihre Haltung namentlich die der Hände war, wie sich weiter unten ergeben wird, ursprünglich wohl etwas anders, es scheint, dass der Restaurator sich die Figur wie über irgend einen Anblick staunend gedacht hat, wofür kein Grund einzusehn ist.

In Olympia fanden zu Ehren der Hera Wettläufe von Jungfrauen statt. Die Mädchen trugen dabei ein wenig über die Knie herabreichendes Kleid, das Haar hing gelöst herab, die rechte Schulter bis zur Brust war entblösst. Die Siegerinnen erhielten einen Olivenkranz und ein Stück von dem der Hera geopferten Rinde, es stand ihnen auch frei, wie den Siegern, ihren Sieg durch eine mit Inschrift versehene Statue zu verewigen.

In dieser Nachricht hat man mit Recht die Erklärung unsrer Figur gefunden, denn wenn auch die Tracht derselben nicht ganz mit dem Wortlaut jener Notiz übereinstimmt, so sind doch die Abweichungen so gering, dass sie nur als leichte künstlerische Freiheiten betrachtet werden dürfen. Der Künstler hat durch das gekürzte Gewand die Wettläuferin, die in ihrer Bewegung möglichst ungehindert sein muss, noch treffender charakterisirt. Dasselbe ist nach der spartanischen, etwas unweiblichen Sitte, die bei jenen olympischen Wettläufen vielleicht maassgebend war, nur an einer Seite geschlossen und eng anliegend, um den schnellen Lauf zu erleichtern. Durch den breiten Gürtel wird es noch enger angeschlossen. Und wie das Gewand, so ist auch die Gestalt des Mädchens dem Wettlauf entsprechend gebildet, ohne weibliche Fülle und Ueppigkeit, kräftig in Schulter und Brustkasten, schmal in der Hüfte, schlank und graziös und dabei echt jungfräulich.

* Im Niobidensaal n. 110.

Digitized by Google

Das Mädchen ist im Moment des Ablaufs dargestellt. Schon neigt sich der Körper vorn über, und der rechte Fuss, der auf einer kleinen Erhöhung steht, die wohl das Mal des Ablaufs bezeichnen soll, ist bereits gehoben. Die Arme hingen gestreckt herab, eine in der Spannung der Erwartung natürliche Bewegung; der gesenkte Kopf giebt den Eindruck des Gesammelten, auf die Sache Gerichteten, oder auch des Züchtigen, Jungfräulichen.

Das an dem nebenstehenden Stamm angebrachte Siegessymbol, der Palmzweig, bezeichnet das Mädchen als Siegerin im Wettstreit, die Statue war demnach zur Verewigung eines Sieges gearbeitet und wahrscheinlich der Sitte gemäss am Orte des Sieges, Olympia, möglichenfalls auch in der Heimat der Siegerin aufgestellt. Man hat sich die Mehrzahl der Siegerstatuen Olympia's ähnlich zu denken, wie diese Figur, nicht situationslos, bloss figurirend, sondern in einer für die Gattung des siegreichen Kampfes charakteristischen Stellung. Doch ist diese Figur schwerlich ein Originalwerk, denn die Siegerstatuen, die im Freien aufgestellt wurden, waren der Regel nach von Bronce. In diesem Fall ist für das Original wohl der zur Stütze dienende Stamm hinwegzudenken, wodurch die Figur auch an Leichtigkeit gewinnt.

Der Stil dieser liebenswürdigen, ächt griechischen Figur weist auf die Mitte des fünften Jahrhunderts, als der alterthümliche Stil noch nicht ganz überwunden war. Im Einzelnen heben wir die noch zu hoch stehenden Ohren, die Bildung der Augen und der untern Gesichtspartie hervor und die für den alten Stil charakteristische Linie, die das Gewand nach hinten bildet. Auch ist im Ganzen noch etwas von den knappen und scharfen Umrissen und von der liebenswürdigen Befangenheit des alten Stils fühlbar.

Schwerlich rührt die Figur aus einer attischen Werkstatt her. Sie ist zu verschieden von dem Charakter der attischen Werke, auch scheint die Verfertigung der olympischen Siegerstatuen ganz überwiegend den Kunstschulen des Peloponnes zugefallen zu sein.

Abg. und erklärt von Visconti Pioclem. III tav. 27. Vgl. Braun Ruinen und Museen Roms p. 503. Kekulé (Annali 1865, p. 66) betrachtet die Figur als ein nur unter dem Einfluss des alten Stils stehendes Werk aus der Schule des Pasiteles; für mich ist sie eine einfache Copie und ich gestehe, dass ich kaum ein Werk kenne, das so sehr das bestimmteste Gepräge der liebenswürdigen alterthümlich griechischen Naivetät trägt, wie dieses. Die dort verglichene Figur des

Digitized by Google

hiesigen Museums hat übrigens nichts damit zu thun, es ist ein ganz andrer Typus.

92. Orestes*, Marmorfigur in Villa Albani, im J. 1789 gefunden. Ergänzt sind der Hinterkopf, der rechte Arm, der linke Vorderarm und die Zehen beider Füsse, die Ergänzung ist aber, nach einer besser erhaltenen Wiederholung zu schliessen, richtig, nur dass der rechte Arm ganz unthätig, ohne etwas zu halten, herabhing.

Es sind zwei Gruppen vorhanden, in denen dieselbe Figur, das eine Mal mit Elektra, das andre Mal mit Pylades gruppirt, sich wiederholt, und da sie nun als Einzelfigur wegen des Gestus der Linken, der sie als redend bezeichnet, nicht recht verständlich ist, man müsste denn annehmen wollen, sie habe einen Monolog gehalten, so ist wahrscheinlich, dass die Gruppe das Frühere ist, aus welcher dann die eine Figur herausgenommen und copirt wurde. Freilich ist in jenen Gruppen, die beide späterer Zeit angehören, nicht das Original dieser Figur, das wir nur im alterthümlichen Stil suchen können, enthalten, es wäre möglich, dass die Figur ursprünglich ganz anders gruppirt war und eine ganz andere Bedeutung hatte, uns bleibt aber nichts Anderes übrig, als einstweilen an der Erklärung auf Orest, die dem Habitus der Figur vollkommen entspricht, festzuhalten. Und zwar ist Orest in dem Augenblick dargestellt, wo er einem Theilnehmer den Plan zur Rache des Vaters mittheilt, also in ernster, fast trauernder Stimmung, wie es natürlich ist.

Das Original dieser Figur haben wir, wie gesagt, im alterthümlichen Stil zu suchen. Die ganze Stellung, die eckigen Schultern, die stark vorgewölbte Brust, der hohle Rücken, namentlich aber der Kopf weisen deutlich darauf hin. Der Künstler Stephanos, der sich am Baumstamm eingeschrieben, ist daher nur als Copist eines älteren griechischen Werks zu betrachten. Er nennt sich in der Inschrift Schüler des Pasiteles, der zur Zeit des Pompejus in Rom thätig war.

Abg. Ann. d. inst. 1865 tav. D. mit der Erklärung von Kekulé p. 58 ff. Vgl. O. Jahn Ber. d. sächs. Gesellsch. d. Wiss. 1861 p. 100 ff. Brunn Gesch. d. griech. Künstl. I p. 596 ff.

Die Meinungen über diese Statue sind nicht mit einander in Uebereinstimmung. Jahn betrachtet die herkulanische Marmorgruppe, Orest

---

* Ist noch nicht aufgestellt.

und Elektra darstellend, als ein Werk aus der Zeit unmittelbar vor Phidias und demnach als das Original, aus dem diese Einzelfigur herausgenommen sei. Kekulé bestreitet unter dem Vorgang von Stephani wegen der Gewandung der Elektra diesen frühen Ansatz, worin ich ihm durchaus beistimmen muss. Andrerseits halte ich mit Jahn daran fest, dass die Figur des Stephanos eine Copie nach einem altgriechischen Werk sei und der Hauptgrund Brunn's, welcher dem Künstler eine gewisse Selbstständigkeit, wenn auch nur die eines Eklektikers, vindiciren wollte, scheint mir durch die von Jahn mitgetheilten Messungen Conze's widerlegt. Vgl. auch Conze im Archaeol. Anz. 1864 p. 222.

93. Amazone*, früher in Villa Mattei, seit Clemens XIV. im Vatikan. Ergänzt sind das rechte Bein mit Ausnahme des Fusses, die beiden Arme, Nase, Kinn und Unterlippe. Der Kopf war abgebrochen. Am Gewande will man früher Spuren von Farben entdeckt haben. Die Inschrift auf der Basis „Translata de schola medicorum" ist alt, wir wissen aber nichts Näheres über diese schola medicorum.

Das Motiv der Figur ist Gegenstand vieler Debatten gewesen. Eine mehrfach gebilligte Ansicht ist diese, dass die Amazone mit der Rechten im Begriff sei, den Bogen, den sie über die Schulter gehängt zu tragen pflege, abzunehmen und zu den übrigen auf der Basis liegenden Waffen zu legen, sie sei nämlich, worauf auch der trübe Ausdruck ihres Gesichts deute, als besiegt und sich unterwerfend gedacht. Allein wir vermissen die Begründung dafür, dass der Bogen in der vorausgesetzten Weise getragen wäre, er wurde vielmehr nach orientalischer, auch für die Amazonen geltender Sitte unter dem seitwärts hängenden Köcher getragen. Und dass auch diese Amazone ihn in derselben Weise getragen, geht aus dem gleich zu erwähnenden, genau übereinstimmenden Torso von Trier hervor, an welchem sich noch an der bezeichneten Stelle Reste des Bogens finden. Wäre der Köcher der Mattei'schen Amazone von moderner Restauration unberührt, so wären unzweifelhaft auch an ihm Fragmente des Bogens zurückgeblieben, denn man bemerkt daran die Riemen, mit denen der Bogen unter den Köcher gebunden wurde, die also die Existenz desselben voraussetzen. Zudem ist die unter dem Köcher hinlaufende Stange etwas ganz Singuläres an antiken Köchern und offenbar nur durch Abmeisselung der Fragmente des Bogens entstanden.

Nach einer andern Meinung war die Amazone ohne alle Handlung und die rechte Hand lag ausruhend über dem Kopf.

* Im Saale des Barberinischen Fauns n. 6.

Digitized by Google

Allein abgesehn davon, dass sich auf dem Kopf wohl Spuren erhalten haben müssten, so ist die Stellung der Figur, namentlich die des linken Beins dieser Annahme entgegen. Das Bein springt zu weit vor, als dass es im Zustande eines leichten und natürlichen Ruhens sein könnte, und die Figur würde eine nichts weniger als behagliche Stellung erhalten.

Wir denken uns nach Anleitung einer ganz übereinstimmenden Gemme, deren Aechtheit mit Unrecht in Zweifel gezogen ist, dass die Figur mit der über den Kopf erhobenen Rechten und mit der nach unten gerichteten Linken einen Speer fasste, der natürlich von Bronce hinzugefügt war. Sie stützte sich auf den Speer wie eine Ermattete, und gerade einer solchen Annahme scheint die Stellung, die einer Stütze bedarf, zu entsprechen.

Es giebt mindestens drei oft wiederholte Amazonentypen, die ihrem Stil nach auf ein Vorbild aus der Zeit des Phidias schliessen lassen, zugleich aber im Motiv, indem sie alle eine, sei es durch eine Wunde oder durch andre Umstände, gebeugte Amazone darstellen, in der Grösse, in der Tracht, ja in der Haltung der Arme, indem bei allen der rechte Arm ganz ähnlich gehoben, der linke gesenkt ist, so sehr übereinstimmen, dass eine äussere Veranlassung zur Erklärung dieser Uebereinstimmung angenommen werden muss. Diese Veranlassung glaubt man mit Recht in einem von Plinius berichteten Wettkampf mehrerer Künstler aus der Zeit des Phidias zu finden, die alle eine Amazonenstatue gemacht hätten, unter denen die des Polyklet als die erste, die des Phidias als die zweite anerkannt worden sei. Die Statuen dieser Künstler hätten sich in Ephesus im Tempel der Diana befunden.

Die Uebereinstimmung der drei erwähnten Typen wird also durch die den Künstlern vorgeschriebenen Bedingungen zu erklären sein, und in der That existirte eine Sage, durch welche die Ephesier veranlasst sein konnten, für die zum Schmuck ihres berühmten Heiligthums bestimmten Amazonen ein Motiv vorzuschreiben, das dem der genannten Statuen entsprach. Die Amazonen, heisst es, seien von Dionysos gedrängt als Schutzflehende zum ephesischen Heiligthum gekommen.

Unter diesen Werken werden nur zwei etwas genauer charakterisirt, eine nämlich war mit einer Wunde dargestellt, eine andre, die des Phidias, stützte sich auf den Speer. Wir werden das Motiv der letzteren theils nach den Worten des Berichterstatters, theils wegen der Uebereinstimmung mit

Digitized by Google

den übrigen so zu denken haben, dass sie als eine ermattete oder irgend wie gebeugte Amazone sich an den Speer als an eine ihr nothwendige Stütze anlehnte, es ergiebt sich also ein mit der Mattei'schen Amazone übereinstimmendes Motiv und wir stehn desswegen nicht an, das vorliegende Werk als eine Copie der Statue des Phidias anzusehn.

Denn allerdings ist die Mattei'sche Amazone nur eine Copie und zwar nach einem Original von Bronce, aus welchem Material jene ephesischen Statuen gearbeitet waren. Darauf führt schon die drahtartige Behandlung des Haares, die im alten Stil zwar auch den Marmorwerken, später aber nur den Erzarbeiten eigenthümlich ist.

Es ist aber dieses Werk das schönste und strengste Exemplar unter den zahlreichen Wiederholungen, die wir von diesem Typus besitzen*, sie giebt daher den Stil des Originals am treuesten wieder. Verglichen mit der verwundeten Amazone, die wir ebenfalls in Nachbildungen besitzen und die auf einen Künstler Kresilas zurückgeführt wird, hat sie einen ernsteren Charakter, während jene eine an's Elegische streifende Schönheit hat, verglichen mit der dritten zu jenen ephesischen Statuen gehörenden Amazone, deren weitaus schönstes Exemplar sich im braccio nuovo des Vatikans befindet, ist sie dagegen weniger streng und einfach componirt. Namentlich ist das Gewand, dessen Zipfel hier über dem linken Bein aufgenommen und unter den Gürtel gesteckt ist, so dass im Einklang mit der Stellung der Beine ein schöner Gegensatz der Faltenbewegung entsteht, dort einfacher und strenger angeordnet.

Das zierliche Band am linken Fuss diente zur Befestigung des Sporns, der nur an einem Fuss getragen wurde. Von den auf der Basis liegenden Waffen, deren Ablegung für eine ermattete Amazone charakteristisch ist, entspricht der Helm einer aus griechischen Fundorten bekannten Form, der Schild dagegen hat die spätere, zierlichere Gestalt, die zu praktischem Gebrauch nicht so angemessen scheint, wie die frühere. Die Perserschilde auf dem Fries des Niketempels, die der Amazonen am Mausoleum und am phigalischen Fries haben mehr Fläche und einen einfachen halbkreisför-

* Im Gewerbeinstitut steht zu belehrender Vergleichung neben der Mattei'schen Amazone die Capitolinische, die denselben Typus mit ungleich geringerer Strenge und Treue wiedergiebt.

migen Ausschnitt statt des später üblichen doppelten. Es wäre übrigens nicht unmöglich, dass diese Waffen erst bei der Uebertragung des broncenen Originals dieser Figur in den Marmor hinzugefügt wären.

Abg. bei Visconti Pio-Clem. II, tav. 38. Müller-Wieseler I, 31, 138 a—c. Vgl. Visconti Opere varie IV, 117 ff. Göttling Das archaeol. Museum zu Jena. 1854 p. 60 n. 294 und das dort citirte Programm. O. Jahn in den Ber. d. sächs. Gesellsch. d. Wiss. 1850 p. 50 ff. Steiner Ueber den Amazonenmythus p. 48 ff. (dessen Meinung wie mir scheint schon durch Göttling's Bemerkung, dass man zum Springen keinen Köcher, zumal wenn der Bogen darunter gebunden ist, gebrauchen könne, widerlegt wird) Schöll im Philol. XX p. 416 ff. (der vermuthlich zu andern Resultaten gekommen wäre, wenn er die Amazone des braccio nuovo berücksichtigt hätte und für die Zurückführung der Mattei'schen Amazone auf Strongylion ein Argument aufstellt, das schwerlich als beweiskräftig anerkannt werden wird) Klügmann im Rhein. Mus. 1866 p. 321 (der zu O. Müllers mir unmöglich scheinenden Auffassung der Statue zurückkehrt und, was ich auch nicht zugeben kann, den Kopf als nicht zugehörig und von der verwundeten Amazone entnommen ansieht, sehr richtig dagegen die Aechtheit der Gemme vertheidigt. Ueber die Inschrift vgl. O. Jahn Arch. Ztg. X, 416. Wie Bogen und Köcher nach orientalischer Weise getragen wurden, kann man an einer Perserfigur am Fries des Niketempels und an einer Amazone der Rogers'schen Amazonenvase (Gerhard Auserles. Vasen IV, 329. 330) sehn.

94. Amazonentorso*, von Marmor, in Trier in den Ruinen eines römischen Gebäudes gefunden und ebendaselbst befindlich. Zugleich mit dem Torso wurde das Fragment eines Kopfes** gefunden, das mit Unrecht als zugehörig betrachtet wird. Das breite Band und die krausen kurzen Locken unterscheiden diesen Kopf sehr erheblich von demjenigen der Mattei'schen Amazone, mit welchem er doch, da auch der übrige Körper denselben Typus wiedergiebt, übereinstimmen müsste.

Das unter dem Köcher erhaltene Fragment kann nur, wie schon in der Erklärung von n. 93 bemerkt ist, zu dem Bogen gehört haben, der an dem Köcher befestigt war. Der Torso ist frisch und lebensvoll, steht aber doch der Mattei'schen Amazone nach.

Abg. Jahrb. des Vereins v. Alterthumsfreunden im Rheinlande IX, Taf. 5. Das zugleich gefundne Fragment eines Arms ist nicht zugehörig, vgl. bull. 1864 p. 64. Archaeol. Anz. 1864 p. 196.

---

* Im Saal des Barberinischen Fauns n. 7.
** Im Römischen Saal n. 45.

95. Amazone*, Marmorstatue, im Jahr 1813 von Stackelberg auf Salamis gefunden und 1845 aus der Sammlung des Finders in das Dresdner Museum übergegangen. Ergänzt sind von Thorwaldsen der Kopf, dessen Neigung übrigens indicirt zu sein scheint, der linke Arm vom Ellenbogen an, dessen Krümmung ebenfalls durch den erhaltenen Theil indicirt ist, die rechte Hand, beide Beine vom Knie abwärts und der unterste Theil des Mantels nebst der Streitaxt, deren Schaft sich aber, wenn auch zerbrochen, erhalten hat. Ob die Beine ursprünglich die Reiterstiefeln getragen, ist fraglich.

Das Motiv der Figur ist offenbar das einer besiegten oder ermüdeten oder aus ähnlichen Gründen muthlosen Kriegerin. Sie hat eine nicht ganz gewöhnliche Tracht, da sie an beiden Brüsten bedeckt und ausserdem mit einem Thierfell umgürtet ist. Letzteres ist indessen eine nicht seltene Zuthat der heroischen Tracht. Auch an Amazonen findet es sich zuweilen.

Es ist die Meinung ausgesprochen, dass dieser Figur ein Original zu Grunde liege, das zu den berühmten ephesischen Amazonenstatuen (vgl. n. 93) gehört habe. Allerdings ist das Motiv der Figur dem der übrigen durchaus verwandt und für das ephosische Heiligthum passend, aber das ganze Aussehen derselben doch zu verschieden von den übrigen unter sich so gleichartigen. Auch scheint der bis auf die Erde reichende Mantel, der sonst kürzer ist bei den Amazonen — sie tragen, ebenso wie die rüstigen Jünglinge, eine Chlamys, was auch ihrem Wesen gewiss besser entspricht —, auf ein Marmororiginal, wo man ihn als Stütze benutzte, hinzudeuten, während jene ephesischen Statuen von Erz waren. Es wäre freilich nicht unmöglich, dass diese Verlängerung des Mantels erst in der Marmorcopie hinzugekommen wäre.

Die Ausführung der Figur ist flüchtig.

Vgl. Hettner: die Bildwerke der Kgl. Antikensammlung zu Dresden n. 178, besonders aber O. Jahn Berichte der Sächs. Gesellsch. der Wiss. 1850 p. 32 ff., wo auch die beste Abbildung gegeben ist. Wenn Jahn's Beziehung der Figur auf die ephesischen Statuen richtig ist, dann kann das Thierfell noch eine andre, als die im Text ausgesprochene allgemeinere Bedeutung haben, obwohl sie auch dann nicht nothwendig ist. Denn an den Reliefs vom Mausoleum sind auch mehrere Amazonen mit einem Thierfell bekleidet, wie Polygnot's Penthesilea, welcher dadurch

* Im Niobidensaal n. 30.

Digitized by Google

im Gegensatz zu Paris ein kriegerischeres Aussehn gegeben werden sollte, Paus. 10, 31, 8. Die Auffassung Stephani's Compte-rendu 1863 p. 219 kann ich mir nach dem Gesagten nicht aneignen. Auch Schöll Philol. XX p. 416 ff. betrachtet das Costüm der Figur als allgemein heroisch und scheidet sie von den ephesischen Statuen aus. Ebenso Steiner, der Amazonenmythus p. 60, der sie vor Phidias setzt, was mir nicht sicher scheint. Dass der linke Arm richtig ergänzt ist, kann ich nach einer kürzlich angestellten Untersuchung des Originals versichern.

96. Speertragender Jüngling*, Marmorstatue aus Herkulanum, im Museum zu Neapel befindlich. Ergänzt sind die Hände.

In der linken Hand hielt die Figur offenbar einen Speer, der auf der Schulter lag und am Hinterkopf durch einen Zapfen, dessen Stelle man noch bemerkt, gehalten wurde, die rechte Hand hing gewiss, wie der Ergänzer angenommen, unthätig herab. Es ist eine einfache Darstellung, nämlich ein Jüngling, der durch sein Attribut und durch die Formen seines Körpers in seiner kriegerischen Neigung und Tüchtigkeit charakterisirt werden soll.

Die Statue hat etwas alterthümlich Schweres und Untersetztes, wie namentlich ein Vergleich mit dem Apoxyomenos des Lysippus** lehrt. Auch der Typus des Gesichts ist alterthümlich und die flach anliegenden Haare, die man später voller bildete, sind ein weiteres Zeichen früherer Zeit. Die drahtartige Behandlung derselben deutet auf ein Original von Bronce, in welchem dann der stützende Stamm fehlen würde.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass wir in dieser Figur, von welcher sehr viele Wiederholungen erhalten sind, die Copie eines im Alterthum sehr berühmten Werkes besitzen, nämlich des Doryphorus des Polyklet. Wir kennen dasselbe aus den Nachrichten als Broncestatue eines kräftigen Jünglings, der einen Speer als charakterisirendes Attribut trug und das Gegenstück bildete zu einem weichlichen Jüngling, der ein schmückendes Band um sein Haar legte. Die schwere Statur, die wir an der Figur hervorgehoben, war dem Polyklet, wie wir wissen, im Gegensatz zu Lysippus eigen und der Grad der Strenge, den sie hat, ist nach den Werken, die wir aus der Zeit dieses Künstlers besitzen, namentlich nach den Amazonenstatuen, vorauszusetzen. Das vorliegende Exemplar ist aber keineswegs die beste der uns erhaltenen Copien.

* Im Niobidensaal n. 108.
** Im Niobidensaal n. 22.

Abg. im Berliner Winckelmannsprogramm 1863. Vgl. bullet. 1864 p. 29 ff. Archaeol. Ztg. 1864 p. 130. 149.

97. Büste eines jugendlichen Athleten*, von Bronce, gefunden in Herkulanum und im Museum zu Neapel befindlich.

Der Kopf ist eine Copie des unter n. 96 besprochenen Typus von sorgfältiger, aber im Haar, dessen einzelne Streifen stachelförmig auslaufen und emporstehen, etwas manierirter Behandlung. An diesem Kopf sind die Athletenohren sehr deutlich zu beobachten, an denen der scharfe innere Rand rund und dick geschwollen aussieht. Der Künstler hat sich in der Inschrift als Apollonius des Archias Sohn aus Athen bezeichnet und muss nach den Buchstabenformen derselben um die Zeit des Augustus gelebt haben.

Abg. Bronzi d'Ercol. I, 45, 46. Vgl. das Berliner Winckelmannsprogramm v. J. 1863 p. 4. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler, I, 543.

98. Athlet**, Marmorstatue, aus der Chigi'schen Sammlung in das Museum zu Dresden gekommen.

Im Original ist noch etwas mehr erhalten, als der Abguss wiedergiebt, es sind aber auch fast vollständig erhaltene Wiederholungen dieses Typus vorhanden, aus denen das Motiv der Figur zu entnehmen ist, der Athlet hielt nämlich in der hocherhobenen Rechten ein Oelfläschchen und goss es aus in die vor dem Leib liegende Linke. Der Kopf ist überall, wo er erhalten, unbärtig.

Die grosse Zahl der Wiederholungen, die von diesem Typus auf uns gekommen, deutet auf ein berühmtes Original, dem dieses Dresdener Exemplar am nächsten stehen möchte. Auch auf einem griechischen Grabstein*** ist es copirt, was uns berechtigt, ihm griechischen Ursprung zu vindiciren. Die ausserordentlich ungünstige Beleuchtung lässt eine nähere Betrachtung nicht zu, doch deutet die kräftige Anlage auf ein dem Lysippischen Apoxyomenos**** der Zeit nach vorangehendes Werk und es könnte die Meinung, dass das Original von Polyklet herrühre, wenigstens hinsichtlich der Zeitbestimmung desselben richtig sein.

Abg. im Augusteum T. 37. 38. Hettner, d. Bildw. d. Königl. Antikensammlg. zu Dresden n. 384. Im Palast Pitti befinden sich zwei

* Im Niobidensaal n. 102.
** Im Saal des Barberinischen Fanus n. 1.
*** Im Treppenhaus n. 186.
**** Im Niobidensaal n. 122.

Digitized by Google

Copien, deren eine fast ganz erhalten, zwei kleinere im braccio nuovo des Vatikan n. 99. 103, von denen eine in der Haarbehandlung Spuren des alten Stils bewahrt hat, ausserdem eine im Palast Mattei. Vgl. Fea zu Winckelmann II p. 105 ff. (Eiselein).

† 99. Diskobol des Myron*, Marmorstatue, im Jahre 1791 von Graf Fede in der Villa Hadrians bei Tivoli ausgegraben und im Vatikan befindlich. Ergänzt sind von Albagini der Kopf, der linke Arm und das linke Bein vom Knie abwärts, ausserdem der grössere Theil des Diskus. Der Kopf ist, wie aus alten Nachrichten, aus andern besser erhaltenen Copien und aus den Halsmuskeln dieser Figur hervorgeht, falsch ergänzt, er ist etwas rückwärts gewandt zu denken, von dem gewaltig ausgestreckten rechten Arm herumgerissen.

Eingehende Beschreibungen alter Schriftsteller haben es möglich gemacht, in dieser Statue die Copie des berühmten Diskobol von Myron zu erkennen, doch ist wohl nur das Motiv des Originals noch übrig geblieben, in den Formen ist sie, wie die Vergleichung mit der Copie im Palast Massimi ergiebt, sehr abgeschwächt. Aber auch schon das Motiv — ein Diskobol in einem heftig bewegten und zwar ganz flüchtigen Moment fixirt, indem nämlich der linke Fuss bereits auf dem Boden schleift und das Fortschleudern des Diskus sofort erfolgen muss — charakterisirt den Myron als einen Künstler, dessen hauptsächliches Bestreben dahin ging, die Starrheit des alten Stils durch lebensvolle Gestalten zu durchbrechen. Wir kennen noch andere Figuren von ihm, die ebenfalls in bewegten und ganz flüchtigen Momenten fixirt waren. Die Lebendigkeit des Werks steigert sich noch, wenn wir uns die Stütze hinwegdenken, die dem Original, das von Erz war, fehlte, es lässt sich dann auch auf diese Statue anwenden, was von einer andern desselben Meisters gesagt wurde, ‚es scheine, als ob sie von ihrer Basis herabspringen wolle“.

An der Stütze ist eine Striegel, ein athletisches Instrument, welches die Jünglinge täglich in der Palästra benutzten, angebracht, auch befindet sich daran die (freilich in diesem Gyps nicht sichtbare) Künstlerinschrift.

Abg. Musée des Antiques II pl. 18. Pistolesi Il Vaticano illustrato VI, 9, 2. Vgl. Welcker A. D. 1, 417 ff. u. Michaelis Arch. Anz. 1862 p. 337. In Betreff der Inschrift meint Welcker, sie rühre von dem

* Im Niobidensaal n. 57.

Ergänzer her, E. Braun Ruinen p. 467 bemerkt dagegen: „Die zart gehaltenen und geschmackvoll behandelten Buchstaben scheinen ganz den Anschein der Originalität zu haben und vielleicht erst beim Putzen zum Vorschein gekommen zu sein. Dies ist um so wahrscheinlicher, als das Scheidewasser, dessen man sich dabei bedient hat, nicht in die Tiefen der Schriftritzen eingedrungen ist, und diese daher noch jetzt mit einem eisenfesten Tarter angefüllt sind."

100. Silen*, Marmorstatue, in den 20er Jahren dieses Jahrhunderts auf dem Esquilin von L. Vescovali gefunden. An der Stelle, wo sie zum Vorschein kam, scheint sich eine antike Bildhauerwerkstatt befunden zu haben, man fand nämlich Marmorblöcke, in denen noch Sägen steckten, auch den zum Schneiden gebrauchten Sand, Hände und Köpfe, und elf Statuen, meist Satyrn vorstellend. Unsere Statue wanderte zuerst in die Magazine des Vatikan und steht seit 1852 im Museum des Lateran. Ergänzt sind beide Arme.

In dieser Figur ist sehr scharfsinnig die Copie eines Werkes des Myron erkannt, nämlich seines Satyrs, der mit Minerva zu einer Gruppe vereinigt war und die Flöten anstaunte, die jene weggeworfen. Die Ergänzung der Arme ist falsch, sie waren, der eine nach oben, der andere nach unten, wie staunend ausgestreckt. Wir können uns nämlich die Gruppe des Myron mit Hülfe eines attischen Reliefs, auf welchem nicht allein die dieser Statue entsprechende Satyrfigur, sondern auch die Minerva erhalten, reconstruiren. Danach hatte der Künstler die Göttin in dem Augenblick dargestellt, wo sie zornig und leidenschaftlich die ihr Gesicht entstellenden Flöten von sich wirft und davoneilt, während der Satyr, der herangeschlichen war, um den Tönen des neuen Instruments zu lauschen, zwar vor der plötzlichen, leidenschaftlichen und ihm unerwarteten Bewegung der Göttin zurückweicht, ohne aber das wunderbare Instrument zu seinen Füssen aus den Augen zu lassen. Dies ist die Stellung der lateranischen Statue, man glaubt noch zu erkennen, wie der Satyr auf den Fussspitzen neugierig heranschlich, ehe er durch den Gestus der Minerva zurückgeschreckt wurde. Es ist abernnur ein momentanes Zurückweichen dargestellt, der Satyr scheint keineswegs gewillt, sich definitiv von den Flöten zu trennen.

Da das Original dieser Figur von Erz war, so hat man sich den Baumstamm und die Stützen unter den Füssen

* Im Niobidensaal n. 80.

Digitized by Google

hinweg zu denken, sodass die Figur auf den Fussspitzen balancirend dasteht. Wir sehen daher auch hier eine jener flüchtigen und darum so lebendigen Situationen, wie Myron sie liebte.

Die straffen, schlanken Formen des Satyrkörpers sind vortrefflich ausgedrückt, und höchst charakteristisch und komisch ist das Gesicht, in dem man deutlich an den hinaufgezogenen Brauen den Ausdruck höchster Verwunderung erkennt. Myron scheute sich nicht, zuweilen das Gebiet des Komischen und Burlesken zu berühren. Auch in dem wenig ausgeführten Haar des Bartes und Kopfes erkennt man eine Eigenthümlichkeit des Myron, denn gerade die Nachlässigkeit in der Ausführung des Haares wurde ihm zum Vorwurf gemacht. Doch kann wenigstens bei dieser Statue von keinem Vorwurf die Rede sein, denn an den struppigen Haaren des Satyrs wird man die feinere Ausführung nicht vermissen, vielleicht nicht einmal wünschen.

Abg. und erläutert von Brunn in den Monum. d. inst. VI, 23 Annali 1858 p. 374 ff. vgl. bullet. 1853 p. 145. Garucci monum. del museo Lateranense tav. 24, 1 p. 36. Hirzel Annali 1864 p. 235. Stephani Compte-rendu pour l'année 1862 p. 88 ff. Petersen Archaeol. Ztg. 1865 p. 86. Ob Hirzel wirklich die zur Gruppe gehörige Minervenstatue gefunden, ist mir noch zweifelhaft, vgl. die Bemerkung zu dem attischen Relief im Griechischen Saal n. 271. Die von Pausanias beschriebene Gruppe muss bei dieser Untersuchung, wie ich glaube, ganz aus dem Spiel bleiben.

101. Aktäon*, Marmorgruppe, im Jahre 1774 von Gavin Hamilton in den Ruinen einer Villa bei Civita Lavigna gefunden. Ergänzt sind der rechte Arm und die linke Hand Der Kopf ist nicht zugehörig.

Wir besitzen auf einem herrlichen Cameo des britischen Museums die Copie des echten Kopfes dieser Figur oder vielmehr ihres Originals und haben darin zugleich einen entscheidenden Beweis dafür, dass der jetzt ihr aufgesetzte, auch nach Ausdruck und Richtung unpassende Kopf nicht zugehörig ist. Ausserdem aber berechtigt uns der Cameo, der ein Original von noch etwas strengem Stil voraussetzt, das Original der Gruppe dieser Periode zuzuschreiben.

Die Marmorgruppe, aus welcher wir nur von der Composition, nicht von dem Stil des Originals eine Anschauung gewinnen können, stellt den erfolglosen Widerstand des Aktäon

* Im Gewerbeinstitut.

Digitized by Google

gegen die Wuth der eigenen Hunde dar. Der ganze Körper flieht zurück vor dem Angriff der Thiere und der Kopf (wie ihn die Gemme zeigt) war mit schmerzlichem Ausdruck tief gesenkt. Die ganze Stellung ist derjenigen des eben erklärten Satyrs auffallend ähnlich.

Eine Andeutung der Verwandlung des Aktäon, die gewöhnlich durch das Hirschgeweih über der Stirn bezeichnet wird, war nach der Autorität der Gemme hier nicht vorhanden, wie sie auch an andern Monumenten fehlt; der Künstler befolgte wohl die auf Stesichorus zurückgeführte Wendung der Fabel, wonach die erzürnte Göttin dem Aktaeon ein Thierfell umwarf, um ihn dadurch zu einem Angriffsobject für seine Hunde zu machen. Es soll freilich ein Hirschfell gewesen sein, während diese Figur ein Löwenfell trägt, doch könnte der Sinn derselbe sein. Freilich lässt sich auch die Möglichkeit nicht in Abrede stellen, dass das Fell nur eine für den rüstigen Jäger charakteristische Tracht ohne alle weitere Bedeutung sei.

Abg. Marbles of the british museum II, 45. Vaux handbook to the british museum p. 212. Müller-Wieseler II, 17, 186. Der im Text erwähnte Cameo ist meines Wissens nicht publicirt, er trägt unter den Abgüssen der englischen Gemmen, die sich im hiesigen Antiquarium befinden, die n. 287. Die Stelle des Stesichorus bei Paus. 9, 2, 3.

102. Jugendlicher Heros*, Fragment einer Marmorstatue, im Museum zu Madrid. Ergänzt ist der grösste Theil des Helms, die Nase und die untere Hälfte des Medusenhauptes, welches sich auf der Aegis befindet.

Eine sichere Erklärung dieses Fragments ist noch nicht gefunden, doch kann man wohl nur an eine Heroengestalt denken, für welche freilich die Aegis, die wie ein Mäntelchen auf der Schulter hängt, ein ungewöhnliches Attribut ist. Der Stil ist griechisch und zwar sind in den Augen, Haaren und in der Stellung der Ohren noch einige Nachwirkungen des alterthümlichen Stils bemerkbar, so dass wir das Werk noch ins fünfte Jahrhundert setzen möchten.

Abg. in den Berichten d. sächs. Gesellsch. d. Wiss. 1864, Taf. 1 mit der Erklärung von Stark, die mir aber durchaus unwahrscheinlich scheint. Von allem Andern abgesehn, ist die Büste viel zu zart für Ares. Stark ist vermuthlich durch die ungenügende Abbildung irregeleitet.

---

* Im Niobidensaal n. 81.

Digitized by Google

103. Perikles*, Marmorkopf, im Jahre 1781 in der sogenannten Villa des Cassius bei Tivoli gefunden. Er kam in den Besitz von Gavin Hamilton, dann in die Townley'sche Sammlung und mit dieser ins Britische Museum. Ergänzt sind der grössere Theil der Nase und einige kleine Stücke vorn am Helm.

Nach Plutarch's Bericht war Perikles im Uebrigen von untadeliger Gestalt, nur hatte er einen etwas zu langen Kopf. Deswegen trügen fast alle Bildsäulen desselben einen Helm, wodurch, wie es scheine, die Künstler diese Hässlichkeit hätten verdecken wollen. Nach einer neueren Meinung bezeichnet dagegen der Helm den Perikles als „Oberfeldherrn von Athen, denn die Würde des Strategen, welche er eine Reihe von Jahren nach einander bekleidete, war die eigentliche Basis jener Macht, mit welcher er das ganze Staatswesen beherrschte". Indessen ist die Bemerkung über den etwas langen Kopf nach dieser durch Inschrift beglaubigten Büste nicht unbegründet, es kann daher Plutarch's Meinung wohl richtig sein, zumal da der Helm, der nach allen Analogien als Abzeichen eines kriegerischen Mannes gefasst werden muss, für Perikles, dessen Verdienste doch vorwiegend auf andern Gebieten liegen, nicht recht passend erscheint.

Der Charakter des Kopfes lässt weniger auf einen energischen Willen und Thatkraft schliessen, als auf zartere, idealere Neigungen. Sehr ausdrucksvoll ist die leise Neigung zur Seite, die gerade sehr zu dem angegebenen Charakter beiträgt.

Die Nachwirkungen des alterthümlichen Stils sind noch deutlich sichtbar in den Augen, dem kurz gelockten Haupthaar und dem flach anliegenden Bart, auch stehen die Ohren noch zu hoch. Aus diesem Grunde kann die Büste oder wenigstens ihr Original nur dem fünften Jahrhundert angehören und zwar, da sie den Perikles bereits in reiferem Mannesalter darstellt, nur der Mitte oder zweiten Hälfte desselben. Nun aber wissen wir, dass ein Künstler dieser Zeit, Kresilas, eine Statue des Perikles bildete, und kennen diesen Künstler auch aus einem Werk, einer sterbenden Amazone, die ebenfalls nicht undeutliche Spuren alterthümlichen Stils an sich trägt, es erscheint daher gerechtfertigt, wenn wir das Original dieses Werks auf Kresilas zurück-

* Im Niobidensaal n. 75.

Digitized by Google

führen. Plinius bemerkt mit Beziehung auf das Werk des Kresilas, dass die Porträtbildnerei edle Männer noch edler mache. Dies Wort ist sehr bezeichnend für die Porträts der älteren Zeit, besonders für das vorliegende. Das Individuelle des Gesichts wird früher weniger hervorgehoben, als später, wie z. B. die Wangen dieses Kopfes, wo sich in der Natur Furchen und Falten zeigen und individuellen Ausdruck bewirken, ganz glatt sind.

Abg. bei Stuart Antiquit. of Athens II c. 5. Vaux handbook to the British museum n. 91 p. 199. Der vatikanische Perikleskopf (Visconti Icon. gr. I, 15) geht auf dasselbe Original zurück, ist aber weniger treu im Stil, derjenige, den man in München zu besitzen glaubt (Schorn Catalog zur Glyptothek n. 158. Müller Handb. §. 420, 6) ist gar kein Perikles. Vgl. Archaeol. Ztg. 1860 p. 40.

104. 105. Colosse von Monte Cavallo*, Marmorstatuen auf dem Quirinal in Rom, der von ihnen Monte Cavallo genannt ist.

Früher standen diese Colosse vor den Thermen des Constantin, worüber die Inschrift, die ihnen bei der Versetzung gegeben wurde, Auskunft giebt. Sie lautet: Sixtus V. pont. max. colossea haec signa temporis vi deformata restituit veteribusque repositis inscriptionibus e proximis constantianis thermis in quirinalem aream transtulit anno salutis MDLXXXIX, pontificatus quarto. Die Restaurationen, die in diesen Worten angedeutet sind, betreffen hauptsächlich die Pferde, namentlich das dem Phidias zugeschriebene, an welchem nicht viel mehr als der Kopf und die linke Seite alt sind. Die Inschriften, welche der Papst für die neue Aufstellung von den alten copiren liess, befinden sich an den (hier nicht vorhandenen) Fussgestellen und zwar ist die Figur, welche ihr Pferd an der Linken führt, als OPVS PHIDIAE, die andere als OPVS PRAXITELIS bezeichnet.

Ueber die ursprüngliche Aufstellung der Figuren hat der schwedische Bildhauer Fogelberg einen ausserordentlich genauen und überzeugenden Bericht gegeben, der diese vielbesprochene Frage zum Abschluss gebracht zu haben scheint. Zunächst nämlich ist klar, dass die Figuren nicht von allen Seiten frei standen, denn betrachtet man die Rückseiten derselben, so bemerkt man an vielen Stellen rohe, unbearbeitete

* Im Treppenhaus n. 187. 188.

Digitized by Google

Massen, die man überall sehen würde, wenn sie nicht zum Theil durch die Ergänzung verdeckt wären. Zunächst ist die hintere Hälfte des Harnisches neben der Figur des Phidias ergänzt, man bemerkt aber noch an der Stelle, wo oben die Restauration ansetzt, eine rohe Masse, die annehmen lässt, dass die Hinterseite dieses Harnisches ursprünglich ganz so aussah, wie diejenige des anderen. Ausserdem sind die innern Seiten der Pferde, die ursprünglich nicht ausgearbeitet waren und nicht ausgearbeitet sein sollten, ergänzt. Man sieht dies besonders deutlich an dem Pferde des Praxiteles, wo an der Basis, an der innern Seite des stützenden Pfeilers und an dem innern Hinterbein die rohe Masse stehen geblieben, am Bauch aber durch die Restauration verdeckt ist, die gerade an der Stelle beginnt, wohin die rohe Masse treffen würde, wenn man sie sich fortgesetzt denkt. Ursprünglich also waren die innern Seiten der Pferde und ihrer Lenker nicht bestimmt, gesehen zu werden. Die Figuren standen wie Hautreliefs an einer Wand, worauf auch ihre dem Relief entsprechende Stellung und noch ein besonders schlagender Grund hinweist. An der Statue des Phidias ist nämlich zwischen dem linken Bein und dem herabhängenden Gewand eine glatte Fläche, ein Stück eines Hintergründes stehen geblieben, ebenso unter dem Gewande des andern, ja, an dieser füllte die Fläche, wie man sich aus den Verletzungen an der hintern Seite des Beines überzeugen kann, den ganzen Raum zwischen den Beinen aus und die Stütze ist nur ein Rest derselben, den der Restaurator stehen liess. Die Figuren standen also wie Relieffiguren auf einem Hintergrunde. In die Schulterblätter beider Statuen sind kreisrunde Marmorstücke eingesetzt, gewiss um die Löcher zuzudecken, die zur Befestigung an der Wand dienten, vor welcher die Figuren aufgestellt waren. Alle diese Restaurationen sind offenbar veranlasst durch die veränderte Aufstellung; sollten die Gruppen von allen Seiten freistehen, so musste die rohe Masse der inneren Seiten möglichst verdeckt werden.

Gegen die Meinung, die auch jetzt noch von Künstlern getheilt wird, dass die Pferde der beiden Figuren vertauscht werden müssten, weil ein am Zügel geführtes Pferd den Kopf nach dem Zügel hinrichte, bemerkt Fogelberg, das sei vollkommen richtig bei gezähmten Pferden, aber hier habe der Künstler, wenn nicht durchaus ungebändigte, so doch sehr feurige Thiere bilden wollen, jedenfalls aber setze die Kraft-

Digitized by Google

anwendung des Mannes einen entsprechenden Widerstand des Pferdes voraus. Auch würde bei einer Vertauschung der Pferde gerade die rohe, unbearbeitete Seite derselben nach aussen kommen.

Fogelberg setzt nun die Colosse als Hautreliefs an den Eingang eines Gebäudes und zwar so, dass die Ecken desselben in die Winkel hineinstossen, den Mensch und Thier mit einander bilden. Vor dem Eingange stehend, sah man daher die Pferde in der Vorderansicht und neben ihnen im rechten Winkel, wie es der Wirklichkeit entspricht, ihre Lenker, in den Eingang hineingehend aber passirte man die Pferde ihrer Länge nach. Es ist daher die jetzige Zusammenstellung von Pferd und Lenker im Wesentlichen richtig, nur muss das erstere etwas mehr zurückgeschoben werden, schon deswegen, weil die Vorderbeine zu weit vorspringen. Noch mehr wird dies durch folgenden Umstand empfohlen. Die Pferde werden durch Pfeiler gestützt, von welchen derjenige unter dem Pferd des Praxiteles eine Basis hat, an welcher die rechte Seite ganz fehlt. Dies kann ursprünglich nicht so gewesen sein, Fogelberg meint daher, das Piedestal müsse zunächst bis an die Grenze der Basis des Lenkers zurückgeschoben, dann aber etwas einwärts gerückt werden, sodass das an der Basis desselben fehlende Stück durch das rechte Bein des Lenkers verdeckt würde. Den jetzt leeren Winkel am Zusammenstoss der Basen von Pferd und Lenker haben wir uns ursprünglich gewiss ausgefüllt zu denken.

Denken wir uns die Figuren also am Eingang eines grossen Gebäudes aufgestellt, so stehen sie wie kolossale Thorwächter da und dieser Function entspricht sehr gut ihre Bedeutung. Denn es sind Statuen der Dioskuren. Als solche werden sie zunächst durch ihre Attribute bezeichnet, sie trugen in den Händen, die nicht den Zügel hielten, Speere, wie aus dem Gestus derselben hervorgeht, und auf ihren Köpfen sind Löcher zurückgeblieben, die nur zum Einsetzen metallener Sterne, dem Abzeichen der Dioskuren, dienen konnten. Auch im Uebrigen entsprechen sie dem Typus dieser Götter, die wir gewöhnlich als rüstige Jünglinge zu Pferde und mit Lanzen bewaffnet finden, und der Ausdruck des Kopfes, namentlich aber die über der Stirn emporsteigenden Haare charakterisiren sie wie schon Winckelmann bemerkte, als Söhne des Zeus. Es sind uns aber mehrere Beispiele bekannt, dass die Zwillingsbrüder als Thürhüter an den Eingang von Ge-

Digitized by Google

bäuden gesetzt wurden, wovon der Grund wohl in dem ritterlichen und kriegerischen Charakter der Jünglinge gesucht werden muss.

Die Pferde sind im Verhältniss zu ihren Lenkern zu klein, was aus dem schon erwähnten Princip der alten Kunst erklärt werden kann, die Hauptfiguren selbst auf Kosten der Naturwahrheit hervorzuheben. Hier war es indessen schon wegen der architectonischen Verwendung nothwendig, zwischen Pferd und Lenker ein Gleichgewicht der Masse herzustellen.

Die Figuren entsprechen sich in ihrem Stil, doch wird man der Figur des Phidias den Vorzug geben müssen. Zum Theil freilich rührt die geringere Wirkung der andern daher, dass die Basis derselben sich nach dem rechten Fuss hin senkt, wodurch die Bewegung weniger kräftig und ausdrucksvoll wird. Aber auch abgesehen von diesem Mangel, der nur den Restaurator angeht, von welchem der grösste Theil der Basis herrührt, ist namentlich in den Köpfen und in der Anordnung der Gewänder ein erheblicher Unterschied. Der Kopf des dem Phidias zugeschriebenen Dioskur ist weit kräftiger und lebendiger, der des andern schwächer und maskenartiger, und die Gewandung des ersteren fliesst in einfachen, grossen Linien herab, während das Gewand des anderen um den gesenkten Arm herumgesteckt ist und einen grössern Reichthum an Detail entwickelt, der dem Eindruck des einfach Grossen und Erhabenen nicht günstig ist. Es war dies freilich schwer zu vermeiden, denn da das Gewand nur am linken Arm getragen werden kann, um die freie Bewegung des rechten nicht zu hindern, so konnte der Künstler in diesem Zusammenhang auf keine Weise die grossen und einfachen Linien gewinnen, die an dem andern so schön wirken.

Neben den Figuren stehen Harnische von entschieden römischer Form. Die Ausdehnung des Brustpanzers über die Bauchpartie ist wenigstens den griechischen Panzern früherer Zeit fremd und ganz fremd sind den griechischen Panzern die troddelartigen Tressen über den Schultern und an den unter dem eigentlichen Harnisch befindlichen Lederstreifen. Hieraus geht unzweifelhaft hervor, dass diese Statuen erst in römischer Zeit verfertigt sind, aber ebenso unzweifelhaft, dass sie nicht Originalwerke sind. Denn die Harnische haben durchaus keinen andern Zweck, als den äusserlichen, den colossalen Figuren eine entsprechende Stütze zu geben, sie sind im Uebrigen ohne allen Zusammenhang mit der Figur

Digitized by Google

und widersprechen der gewöhnlichen Darstellung der Dioskuren als nackter, nur mit einem Mäntelchen bekleideter Jünglinge.

Es ist wahrscheinlich, dass die Originale von Bronce waren und dass eben erst bei der Uebertragung in Marmor die stützenden Harnische hinzugefügt wurden. Die Köpfe haben, wie der erfahrene Bildhauer, Martin Wagner, bemerkt, ganz den Stil broncener Arbeiten, die Nasenflügel sind sehr dünn und die Haare ziemlich drahtartig gearbeitet.

Und welcher Zeit sind die Originale zuzuschreiben? Die lateinischen Inschriften, die von Werken des Phidias und Praxiteles reden, können schwerlich auf Autorität Anspruch machen, die Namen des Phidias und Praxiteles, an welche sich der Glanz griechischer Kunst knüpfte, scheinen nur als Repräsentanten höchster Kunst, die man in diesen Werken bewunderte, hinzugefügt. Andererseits aber dürfen wir die Originale dieser Colosse, welche durch die Meister der neuesten Kunst, Canova, Carstens und Thorwaldsen, wieder zu Ehren gebracht und Werke der Bewunderung und Nacheiferung geworden sind, gewiss in die Blüthezeit griechischer Kunst setzen. Man hat auf die mit der Figur des Phidias übereinstimmende Bewegung eines Jünglings an der Westseite des Parthenonfrieses aufmerksam gemacht, doch könnte diese Uebereinstimmung zufällig sein. Wir gestehen unser Schwanken zwischen dem fünften und vierten Jahrhundert, denn später sind die Originale gewiss nicht entstanden. Der Zeit des Phidias entspricht allerdings die grossartige Auffassung, andererseits erinnern uns die Köpfe mit ihrem freien, lebendigen Ausdruck und die Behandlung des Haares an die Zeit des Lysippus.

Die Figuren der Dioskuren sind je aus einem Marmorblock gemacht. An dem Kinn des dem Phidias zugeschriebenen ist ein Messpunkt stehen geblieben.

Das Beste, was über die Colosse von Monte Cavallo geschrieben, ist die Abhandlung des schon im Text genannten Bildhauers Fogelberg in den Annali 1842 p. 194 ff., von drei erläuternden Abbildungen begleitet. Die übrige Literatur führt Welcker an, Akadem. Museum zu Bonn 2. Aufl. p. 133 ff. und bemüht sich zugleich, die von den Meisten gebilligte und zuerst von Visconti ausgesprochene Vermuthung zu beweisen, dass den Statuen griechische Originale der besten Zeit zu Grunde liegen. Nur kann ich das nach Gerhard's Vorgang aus dem Ausdruck des Plinius „fecit (Phidias) et alterum colossicon nudum“ hergenommene Argument für Phidias nicht anerkennen, vgl. O. Jahn in den Ber. d. sächs. Gesellsch. d. Wiss. 1858 p. 115. Auch scheint mir Welckers Vermuthung, dass die Dioskuren als Götter des Ein- und Ausgangs an

Digitized by Google

den Thüren aufgestellt seien, die er in seiner Götterlehre 2, 430 wiederholt, problematisch.

B. Tempelsculpturen.

106—109. Metopen von Olympia*. Aufgefunden im Jahr 1829 in den Ruinen des Zeustempels zu Olympia und von da nach Paris versetzt. Die Entdecker sind die Franzosen Dubois und Blouet, die Leiter der wissenschaftlichen Commission, welche die militärische Expedition der Franzosen begleitete. Alle bedeutenderen Stücke sind im hinteren Theil des Gebäudes gefunden.

Pausanias bemerkt in seiner Beschreibung des Zeustempels von Olympia, dass sich daran auch die meisten der Heraklesthaten befänden, und zwar über den vordern Thüren des Tempels die Abenteuer mit dem erymanthischen Eber, mit den Rossen des Diomedes, mit Geryon, mit Atlas und die Reinigung des Augiasstalles, über den hinteren Thüren aber der Kampf gegen die Amazone, der Fang der Hirschkuh und des kretischen Stiers, die Erlegung der stymphalischen Vögel, der Hydra und des nemeischen Löwen. Von diesen Darstellungen ist fast ganz vollständig erhalten das Abenteuer mit dem Stier. Wir sehn den Helden mit der Linken den Kopf des Thieres am Horn packen und herumreissen, während er in der Rechten drohend die Keule emporhob. Die höchst lebendige Darstellung ist in späterer Zeit nicht ohne Nachahmung geblieben. Ferner ist von dem Löwenkampf wenigstens soviel erhalten, um sich die Darstellung im Allgemeinen vergegenwärtigen zu können. Das Vorder- und Hintertheil des Löwen nämlich sind erhalten und hier im Abguss durch Einschiebung eines vielleicht etwas zu kurzen Stückes verbunden. Auf jenem bemerkt man einen rechten Fuss, an diesem vor dem Hinterbein des Löwen ein linkes männliches Schienbein und hinter demselben den Rest einer Keule, man denke sich also den Herakles auf dem besiegten Thiere stehend, die Linke auf die Keule stützend. Sodann hat sich ein grösseres auf den Kampf mit dem dreileibigen Geryon bezügliches Fragment erhalten, das an der Vorderseite des Tempels gefunden ist. Das linke Schienbein des Herakles tritt gegen den Leib des Geryon, dessen Kopf

* Im Treppenhaus n. 32—35.

Digitized by Google

gesenkt ist, vermuthlich weil sein Gegner ihn am Kopf gefasst hatte und niederdrückte. Es war ein Moment des leidenschaftlichsten Kampfes gewählt, doch so, dass der Sieg des Herakles nicht zweifelhaft war. Geryon war gewiss, wie überall auf den ältern Monumenten, als ein dreifacher Mann dargestellt, während in späterer Zeit die Unform von drei aus einem Unterleib herauswachsenden Oberkörpern vorkommt. Man erkennt dies auch auf dem Fragment. Denn unter dem vollständig erhaltenen runden Schild, der die dahinter befindliche Figur ganz verdeckt — es ist eine naive Eigenthümlichkeit des ältern Stils, besonders der Vasenbilder, die Krieger so zu stellen, dass sie den Schild nach aussen kehren und dadurch sich fast ganz für den Betrachtenden verdecken —, kommt noch ein Stück eines zweiten Schildes zum Vorschein, der nur einem zweiten von den drei Männern angehören konnte, aus denen Geryon bestand. Der erhaltene, an der Vorderseite gefundene Pferdekopf gehörte wohl in das Abenteuer mit den Rossen des Diomedes.

Endlich ist noch — von kleineren Fragmenten, die hier nicht vollzählig sind, abgesehn — eine auf einem Felsstück sitzende Frau erhalten, welche wahrscheinlich die Pallas vorstellt. Die Figur hat zwar einen naiv mädchenartigen Charakter, der für Pallas nicht ganz geeignet zu sein scheint, aber in der Kunststufe des Werks seine Erklärung findet. Pallas ist deutlich charakterisirt durch das ausgezackte, der Aegis genau entsprechende Fell, das wir uns gewiss bemalt zu denken haben in ähnlicher Weise wie an der Göttin des äginetischen Tempels. Es ist ausserdem nach der Praxis der ganzen ältern Kunst nur Pallas, die wir bei den Kämpfen des Herakles anwesend finden, während auf späteren Werken eine Ortsnymphe hinzutritt, welche Andre hier erkennen wollen. Das Sitzen auf einem Felsen ist allerdings für solche Wesen charakteristisch, indess doch auch an der Pallas als ein naiver Zug verständlich, die Göttin schaut ruhig dem kämpfenden Heros zu. In der Rechten scheint sie etwas gehalten zu haben, der Speer passt vortrefflich hinein. Welcher Aktion des Herakles sie zusah, ist nicht mit Sicherheit anzugeben, jedenfalls einer solchen, wo die Gruppe des kämpfenden Helden nicht viel mehr als den Raum einer einzelnen Figur einnahm, weil sonst die Platte zu breit werden würde. Es würde beispielsweise die alterthümliche Gruppe des Herakles mit der Hirschkuh, die wir oben besprachen, nach ihrer Com-

Digitized by Google

position sich sehr wohl mit diesem Fragment zu einem Ganzen zusammenschliessen. Andre Bruchstücke weiblicher Figuren lassen schliessen, dass die Pallas nicht bloss in einem Abenteuer vorkam.

Dass diese Relieftafeln zur Ausfüllung von Metopen dienten, unterliegt keinem Zweifel, schon die Art des Reliefs führt darauf. Der Löwe nämlich mit seinem stark vorspringenden Relief setzt nothwendig die Flankirung durch vorspringende Triglyphen voraus, er würde sehr hässlich und stillos erscheinen, wenn er nicht in die Vertiefung der Metope zurückwiche. Ob aber die Tafeln sich in den innern Metopen über dem Pronaos uud Opisthodom, oder in den äussern des Peristyls befanden, ist noch nicht ausgemacht. Gewöhnlich nimmt man das erstere an, aber der Text des Pausanias führt bestimmt auf die letztere Annahme.

Es folgt schon aus dieser Bestimmung der Reliefs, ein Schmuck der Architektur zu sein, eine wenigstens theilweise Bemalung derselben. Der Stier ist noch jetzt ganz braunroth, der Löwe gelblich, auch der Schild des Geryon war schwerlich ohne Farbe und deutlich zeigen die glatten Köpfe, dass die Haare durch Malerei ausgedrückt waren. Man will aber auch am Nackten des Herakles bei der Ausgrabung Spuren braunrother Farbe entdeckt haben.

Die Reliefs scheinen ungefähr um die Zeit entstanden zu sein, als Phidias für den Tempel arbeitete, an dem sie sich befanden, d. h. um Ol. 86. Dieser verfertigte bekanntlich die Goldelfenbeinstatue des Zeus im Innern dieses Tempels und sein Schüler Alkamenes die Giebelgruppe an der hintern Seite. Es ist aber unwahrscheinlich, dass man den entbehrlichen Schmuck des Aeussern vor der für das Innere bestimmten Statue, durch welche der Tempel erst benutzbar wurde, habe anfertigen lassen. Viel früher als Ol. 86 können demnach die Reliefs nicht entstanden sein, aber auch nicht viel später wegen der mannigfachen Spuren des alterthümlichen Stils, z. B. in dem strengen Faltenwurf der Pallas und in dem Gesichtsausdruck des den Stier bändigenden Herakles, wo auch das Lächeln noch nicht ganz geschwunden.

Man könnte glauben, die Werke rührten von einem attischen Meister her, einem Schüler des Phidias, da dieser eine so hervorragende Rolle bei der bildnerischen Ausstattung des Tempels spielte. Indessen sind sie durchaus verschieden von attischer Art. Sie haben etwas Schweres und Derbes,

Digitized by Google

— auch die Pallas ist bei aller natürlichen Anmuth etwas schwerfällig und auffallend einfach —, was den attischen Werken dieser Zeit nicht eigen ist. Vermuthlich sind sie von einem einheimischen Künstler verfertigt, es ist glaublich, dass die Eleer wenigstens für die untergeordneten Werke einheimische Künstler zu beschäftigen wünschten. Die Architektur des Tempels war auch einem solchen übertragen.

Abg. in der Expédit. scientifique de la Morée I pl. 74—78. Clarac musée de sculpt. II, 195 B und Müller-Wieseler I, 30. Ueber den Fund und seine Ergebnisse giebt Lenormant im Bullett. d. inst. 1832 p. 17 ff. genaue Notizen.

Die Bestimmung der Reliefs zu Metopentafeln zeigt Blouet Ann. IV p. 212 ff.; dass sie die innern Metopen schmückten, wird aber von ihm nicht bewiesen. Pausanias, nachdem er die Statuen in den Giebelfeldern beschrieben, fährt darauf (V, 10, 9) so fort: „ἔστι δὲ ἐν Ὀλυμπίᾳ καὶ Ἡρακλέους τὰ πολλὰ τῶν ἔργων, ὑπὲρ μὲν τοῦ ναοῦ πεποίηται τῶν θυρῶν ἡ ἐξ Ἀρκαδίας ἄγρα τοῦ ὑός, καὶ τὰ πρὸς Διομήδην τὸν Θρᾷκα καὶ ἐν Ἐρυθείᾳ πρὸς Γηρυόνην, καὶ Ἄτλαντός τε τὸ φόρημα ἐκδέχεσθαι μέλλων καὶ τῆς κόπρου καθαίρων τὴν γῆν ἐστὶν Ἠλείοις. ὑπὲρ δὲ τοῦ ὀπισθοδόμου τῶν θυρῶν τοῦ ζωστῆρος τὴν Ἀμαζόνα ἐστὶν ἀφαιρούμενος καὶ τὰ ἐς τὴν ἔλαφον καὶ τὸν ἐν Κνωσσῷ ταῦρον καὶ ὄρνιθας τὰς ἐπὶ Στυμφήλῳ καὶ ἐς ὕδραν τε καὶ τὸν ἐν τῇ γῇ τῇ Ἀργείᾳ λέοντα. Τὰς θύρας δὲ ἐςιόντι τὰς χαλκᾶς ἔστιν ἐν δεξιᾷ πρὸ τοῦ κίονος Ἴφιτος ὑπὸ γυναικὸς στεφανούμενος Ἐκεχειρίας, ὡς τὸ ἐλεγεῖον τὸ ἐπ' αὐτοῖς φησίν. ἑστήκασι δὲ καὶ ἐντὸς τοῦ ναοῦ κίονες κτλ. Aus den Worten τὰς θύρας κτλ. geht hervor, dass mit diesen Thüren die das Peristyl verschliessenden gemeint sind, denn, sagt Pausanias, wenn man in sie hineingeht, so trifft man vor der Säule zur Rechten eine Statue, mit dieser Säule aber kann nur eine Säule des Pronaos gemeint sein. Verstände er unter den Erzthüren Thüren des Pronaos, wo ist dann die Säule, vor welcher man beim Eintritt in die Thür die Statue bemerkt? Eine Säule im Innern der Cella kann nicht gemeint sein, weil er erst mit den folgenden Worten ἑστήκασι δὲ καὶ ἐντὸς τοῦ ναοῦ κίονες die Cella berührt und die Säulen derselben von den ausserhalb derselben befindlichen unterscheidet. Die Erzthüren also sind die Thüren des Peristyls, es sind eben die, von denen er sagt ὑπὲρ τοῦ ναοῦ τῶν θυρῶν, (nicht τοῦ προδόμου). Zudem muss nach dem Zusammenhang, da Pausanias eben von dem am Aeussern befindlichen Schmuck des Giebels gesprochen, seine unmittelbar ohne irgend welche Bemerkung sich anschliessende Beschreibung des über der Tempelthür Befindlichen auch auf den Schmuck des Aeussern bezogen werden, man würde eine orientirende Bemerkung vermissen, wenn sie sich auf das Innere bezöge. Pausanias also sah in den äussern Metopen des Tempels die „meisten“ Heraklesthaten dargestellt, nämlich die elf, die er namentlich aufführt. Warum es nicht zwölf waren, sucht Forchhammer im Bullet. 1832 p. 44 ansprechend zu erklären, die übrigen Metopen der Schmal-, vielleicht auch der Langseiten waren wohl mit andern Darstellungen geschmückt. Die Ansicht Forchhammer's übrigens, dass diese Reliefs einen fortlaufenden Fries über den Säulen des Pro-

Digitized by Google

naos und Opisthodom gebildet hätten, ist wohl als aufgegeben zu betrachten, da sich ja herausgestellt hat, dass auch die innere Ordnung des Tempels dorisch war.

In Welcker's Abhandlung (Akad. Mus. z. Bonn 2. Aufl. p. 160 ff. wo auch die weitere Literatur angegeben) ist ein eigenthümliches Versehen zu bemerken. Vom Löwen nämlich sind, wie im Text bemerkt, 2 Stücke erhalten, das Vorder- und Hintertheil, zwischen denen aber ein Stück fehlt. Das Hintertheil nun nahm Welcker für ein besonderes zu einer andern Gruppe gehöriges Fragment und zwar für einen „Ausschnitt aus dem Oberkörper einer weiblichen Figur, unter deren gewaltsam aufwärts gedrängtem, ganz oben abgebrochenem Arm eine runde Masse sichtbar ist.“ Es begreift sich, dass er über das so beschriebene Fragment keine Auskunft von Paris erhalten konnte, es ist dort eben mit dem andern Theil des Löwen verbunden, sowie jetzt auch hier, während Welcker (p. 162) es hier noch unverbunden sah. Steiner Ueber den Amazonenmythus p. 84 will die auf Geryon bezügliche Metope als Kampf des Herakles um den Schild der Amazone deuten im Widerspruch mit dem Fragment selber und mit Pausanias.

110—129. Sculpturen vom Theseustempel*. Es sind uns die Reliefs der Metopen und des innern Frieses erhalten und noch am Tempel selbst befindlich. Der ersteren sind aber nur achtzehn, die übrigen funfzig Metopen dieses Tempels waren ohne plastischen Schmuck, denn es ist keineswegs Regel, sondern eher Ausnahme, dass, wie am Parthenon, alle Metopen mit Reliefs verziert waren. Jene achtzehn Reliefs befinden sich in den zehn Metopen der vordern, östlichen Seite und in den nächst anschliessenden vier Metopen der Nord- und Südseite des Tempels. In den ersteren sind Thaten des Herakles, in den letzteren des Theseus dargestellt. Wir besitzen nur eine der letzteren, und zwar die an der östlichen Ecke der Nordseite befindliche, die aber zu den vorzüglichsten zählt**.

Es ist nicht bestimmt anzugeben, welche That des Theseus hier dargestellt ist, doch wird entweder das Abenteuer mit dem Keulenträger Periphetes oder mit Prokrustes gemeint sein, weil diese in den übrigen sechs auf Theseus bezüglichen und sicher zu erklärenden Metopen nicht vorkommen.

Die Handlung ist sehr lebendig und charakteristisch wiedergegeben, man sieht, dass Theseus seinen Gegner so eben zu Boden geworfen hat und ihn nun mit der Lanze fast nach Art eines wilden Thiers abthut. Die linke Hand des Theseus

* Im Saal des Farnesischen Stiers n. 22 und im Treppenhaus n. 36—54.

** Im Saal des Farnesischen Stiers n. 22.

Digitized by Google

ist erhalten und kann nur die Lanze geführt haben, die rechte lag unzweifelhaft höher am Ende des Schaftes, um dem Stoss mehr Nachdruck zu geben. Wundervoll ist der Gegensatz zwischen der sichern Kraft des Theseus und der vollkommenen Hülfslosigkeit des Gegners, dessen Beine noch in der Luft zappeln und dessen Arme, wenigstens der linke, bemüht waren, den Todesstoss abzuwehren. Auch der Gegensatz in den Formen ist sprechend. Theseus, den man in alter Zeit bärtig darstellte, wie Achill und selbst Paris und Hyakinthos, ist hier bereits der kräftige, aber auch schlanke und leichte Jüngling der späteren Kunst, der als Nationalheld der Athener für das Heroenideal seines Stammes ebenso bezeichnend ist, wie die gedrungenere Mannesgestalt des Herakles für die Dorier, sein Gegner aber ist eine derbere, vollere und bärtige Figur. Dem Stil nach herrscht in Bewegungen und Formen die vollste Freiheit, das Gesicht des Unterliegenden aber hat noch einen durchaus alterthümlichen Charakter, ein Gegensatz, den wir aber auch noch später finden. Die Haare sind, wie an den Sculpturen von Olympia, nicht ausgeführt, was der Malerei überlassen blieb.

Der Fries*.

Schon in der Zeit des Perikles war an den dorischen Tempeln die Neuerung eingeführt, dass nur am äussern Fries der dorische Stil festgehalten, am innern aber mit dem jonischen vertauscht wurde. So unter andern Beispielen am Parthenon, wo aber unter dem jonischen Fries, der Cella und Vorder- und Hinterhaus umgiebt, noch wie eine nicht sehr schöne Reminiscenz des dorischen Stils, die Tropfenleisten beibehalten sind. Ebenso finden wir am Theseustempel hinter dem äussern dorischen Fries einen innern jonischen und der Grund dieser Abweichung von dem strengern, ältern Dorismus liegt gewiss in einer Concession, die man der Plastik machte. Der in Triglyphen und Metopen gesonderte dorische Fries ist der freien Bewegung der Sculptur nicht so günstig, wie die lange, ungetheilte Fläche des jonischen, weil er den Künstler zwingt, immer für einen bestimmten, knappen Raum, der ihm manches versagt, zu componiren, und zudem

* Im Treppenhaus n. 36—54.

Digitized by Google

gewinnt das Einheitliche der Composition, wenn die einzelnen Gruppen derselben nicht durch Triglyphen getrennt sind, sondern auch äusserlich mit einander zusammenhängen.

Der Fries des Theseion umgiebt aber nicht, wie der des Parthenon, das ganze innerhalb des Peristyls befindliche Gebäude, sondern nur über der Vorder- und Hinterseite ist ein Friesstreifen angebracht, jener länger als dieser, da er über die Anten hinübergreift, während dieser von ihnen begrenzt wird. Beide Friese befinden sich noch am Tempel selbst.

a) Der östliche Fries.

Zum Verständniss der Composition ist es nothwendig, sich die architektonische Eintheilung des gegebenen Raums zu vergegenwärtigen. Gerade über den Anten des Tempels befinden sich die beiden aus je drei sitzenden Figuren bestehenden Gruppen, die hinter ihnen stehenden Figuren erstrecken sich von den Anten nach dem Peristyl zu, die zwischen ihnen befindlichen sind über den beiden Säulen des Pronaos angebracht. Hierdurch erklärt sich der beim ersten Anblick befremdliche Umstand, dass die sitzenden, dem Kampf zuschauenden Figuren nicht, wie man erwarten sollte, an den äussersten Ecken der Composition ihren Platz haben, wodurch die zusammengehörenden Mittel- und Eckgruppen auch äusserlich verbunden sein würden, sondern dass sie mitten hineingesetzt sind. Der Platz, den sie an den äussersten Ecken der Composition eingenommen haben würden, war nämlich einmal ihrer Würde — es sind Götter, wie wir sehen werden, — nicht angemessen, ausserdem aber war es wünschenswerth, den Ruhepunkt der Handlung, den diese Gruppen bezeichnen, mit architektonischen Ruhepunkten zusammentreffen zu lassen. Zwischen diesen Göttergruppen geht die Haupthandlung vor sich, hinter ihnen, auf den über die Anten hinausgreifenden Stücken, sind in Harmonie mit der geringeren Bedeutung dieses Raums Begebenheiten dargestellt, die sich zu der Haupthandlung wie begleitende Nebenumstände zu verhalten scheinen. An der linken Seite sehen wir die Fesselung eines Gefangenen, an der rechten ist der Vorgang wegen zu grosser Verstümmelung der Figuren nicht mehr zu erkennen.

Aber auch die Kampfgruppe der Mitte ist dunkel. Dass freilich kein historischer, sondern mythischer Vorgang gemeint

Digitized by Google

sein kann, geht wohl aus den steineschleudernden Figuren hervor, die sich unter der von rechts herankommenden Partei befinden. Gewiss sind damit wildere und rohere Wesen bezeichnet, es handelt sich offenbar um einen Kampf gegen ähnliche Unholde, wie sie der correspondirende Westfries zeigt, und man würde nach den Gestalten selbst am liebsten glauben, dass die steineschleudernden Giganten dargestellt seien. Ihre Partei ist die unterliegende, denn die letzte, bereits vor den Göttern der rechten Hälfte befindliche Figur ist sichtlich eine fliehende, die von einem Feinde verfolgt wird, wenn nicht auch dieser, was aber doch weniger wahrscheinlich, ein zweiter Flüchtling ist. Zudem ist an einer der drei Gottheiten dieser Seite eine gewisse Niedergeschlagenheit zu bemerken, nämlich an der in der Mitte sitzenden Frau mit dem gesenkten Kopf, deren rechter Arm schlaff über dem Schooss hängt, während die Linke, die erhoben war, etwa die Geberde schmerzlichen Erstaunens machte. Die beiden Göttergruppen sind offenbar die Schutzgottheiten der streitenden Parteien, die sich auf Felsen gegenübersitzen, ähnlich wie bei Homer die Troja günstigen und feindlichen Götter dem Kampf der Menschen unter sich zusehen. Die Götter der linken Seite sind mit Sicherheit zu benennen, es sind Athene, Hera und Zeus. Die erste wird noch von dem Architekten Stuart, der vor etwa 100 Jahren das Werk sah und zeichnete, mit einem behelmten Kopf abgebildet, ausserdem sind Löcher auf ihrer Brust erhalten, die auf Anfügung einer metallenen Aegis schliessen lassen. In der Rechten hielt sie, wie ebenfalls Bohrlöcher andeuten, die Lanze. Durch ihre Bestimmung ist für die beiden andern Gottheiten, denen sie nach ihrem Platz an Rang nachsteht, kaum eine Wahl gelassen, auch sind die beiden ihrem Aussehen nach nicht zu verkennen. Die breite und volle, mit einem Schleier am Hinterkopf bedeckte Frau kann nur die Götterkönigin sein, für deren leidenschaftlichere Art vielleicht auch die lebhafte Geberde der Rechten, mit der sie sich zur Athene herumwendet, charakteristisch ist. Neben ihr sitzt Zeus, der in der Linken ein, wie es scheint, nur durch Malerei ausgedrücktes Scepter aufstützte. Es folgt auch aus den Namen dieser Götter, dass die Partei, die sie beschützen, siegreich sein muss.

Die Symmetrie, die wir in den Eckgruppen und in den Göttergruppen bemerken, herrscht auch in der Mitte, bis auf eine leise Verschiedenheit. Die Kampfscene besteht nämlich

aus 6 Gruppen, von denen eine drei, die übrigen aber je zwei Figuren enthalten. Aber diese Verschiedenheit wird kaum bemerkt, denn die drei Gruppen zur Linken und Rechten sind sich im Allgemeinen überraschend ähnlich, und namentlich dienen die in gleichen Distanzen vertheilten Leichname dazu, die Symmetrie auffällig zu machen, gewiss in Einklang mit der durch die Säulen gegebenen Eintheilung des Raums. Offenbar ist die Hauptscene des Kampfes die in der Mitte befindliche, wo ein kräftiger Jüngling, den man ohne hinlängliche Sicherheit Theseus nennt, einen zwei Steine auf ihn stossenden Gegner abwehrt.

b) Der westliche Fries.

Auch hier finden wir eine grosse Symmetrie, indem, wenn wir von den Ecken nach der Mitte zu gehen, drei Gruppen, deren mittlere aus drei, die übrigen aus zwei Figuren bestehen, sich genau entsprechen, es bleiben dann in der Mitte noch 6 Figuren, die sich auch in Gruppen zu je drei Figuren zerlegen lassen, denn wiewohl sich eine Figur aus der Gruppe zur Rechten nach der Centaurengruppe zur Linken hinwendet, so bleibt sie doch räumlich mit den beiden übrigen Figuren ihrer Gruppe in engem Zusammenhang.

Es scheint in diesen Gruppen der Kampf der Centauren und Lapithen dargestellt, der bei der Hochzeit des Pirithous zum Ausbruch kam. Denn die in der Mitte besonders hervorstechende Gruppe des unverwundbaren Käneus, der von zwei Centauren vermittelst gewaltiger Steine in die Erde gedrückt wird, versetzt uns eben in jene Begebenheit. Auffallend ist freilich, dass wir keine Andeutung des Gelages und des Weiberraubes finden, welche bei der Hochzeit, wie der Mythus erzählt, stattfanden und die an dem so ähnlichen phigalischen Fries nicht fehlen. Wir wissen hierfür keinen Grund anzugeben, ausserdem ist noch eine zweite Abweichung von der Erzählung der Dichter anzumerken. Käneus, so heisst es, wurde mit Fichtenstämmen geschlagen oder belastet in die Erde gedrückt, hier dagegen sind die Centauren im Begriff, grosse Steine auf ihn zu wälzen, gegen welche er sich, schon halb eingesunken, mit seinem Schild, dessen Umriss deutlich zu erkennen — der Schild selbst war nach einem Loch zu schliessen, wohl in Bronce angefügt — zu vertheidigen sucht.

Digitized by Google

Diese Abweichung soll das Wunder anschaulicher und begreiflicher für das Auge machen, wir würden, wenn der Künstler die dichterische Erzählung wörtlich befolgt hätte, den gemeinten Vorgang allenfalls mit der Kenntniss des Mythus errathen, aber nicht wirklich vor uns sehen.

Sowohl dieser als der vordere Fries, deren Beziehung auf die Gottheit des Tempels wir leider nicht näher angeben können, da es nicht feststeht, wem der Tempel geweiht war, sind bewunderungswürdig in der Freiheit und Lebendigkeit der Bewegungen, in der Kraft der Körper. Die Details des Nackten sind freilich noch etwas hart und scharf angedeutet und die Köpfe, von denen sich freilich nur einer an der Westseite in hinlänglich gutem Zustande erhalten hat, zeigen ähnlich wie die Köpfe am Fries von Phigalia, noch keinen Ausdruck der Leidenschaft. In dem Kopf des einen der beiden Centauren, die den Käneus bezwingen, ist sogar noch eine Spur des alterthümlichen Lächelns bemerkbar. Die Bildung der Centauren ist übrigens ähnlich wie am Parthenon und phigalischen Tempel und noch nicht so harmonisch durchgeführt, wie in späterer Zeit, wo der Rücken des Pferdekörpers sich in einem Schwunge an den menschlichen Theil anschliesst, während er hier etwas höckerig aussieht.

Das Relief ist völlig rund, wie es Regel zu sein scheint im jonischen und dorischen Fries, und bereits mit grosser Freiheit behandelt, in einem der Todten des östlichen Giebels hat sich der Künstler eine kühne Verkürzung erlaubt. Gewiss wurde es in seiner Wirkung durch Malerei und metallische Zuthaten unterstüzt, doch fehlen uns genauere Angaben.

Man hält den Tempel, an dem sich diese Reliefs befinden, gewöhnlich für den von Cimon gebauten Theseustempel. Ist diese Annahme, die wir hier nicht näher zu untersuchen haben, richtig, so muss der bildnerische Schmuck desselben später hinzugefügt sein. Denn sonst würden diese Reliefs der alterthümlichen Gruppe des Harmodios und Aristogeiton (n. 24. 25) nahe rücken, während sie vielmehr den Sculpturen des Parthenon verwandt sind, unter dessen Metopenreliefs sogar einige entschieden alterthümlicheren Charakter haben. Eine Gruppe des Centaurenkampfes, die äusserste zur Linken, stimmt mit einer Metope des Parthenon überein, die Gruppe des Käneus wiederholt sich an dem Fries von Phigalia, auch am Niketempel finden sich übereinstimmende Figuren, aber wir können daraus keinen Schluss auf frühere oder spätere

Digitized by Google

Entstehungszeit ziehen, weil wir nicht wissen, auf welcher Seite die Originalcomposition anzunehmen ist, ja, ob überhaupt eine dieser Compositionen als Original betrachtet werden darf.

Die Metope ist abgebildet bei Stuart antiquities of Athens III, ch. 1 pl. 6 und 13. Marbles of the british museum IX pl. 20. p. 100. Ellis, the Elgin and Phigaleian marbles II n. 155; der Fries bei Stuart pl. 4. 18. 19, in den marbles pl. 12 ff., bei Ellis, II n. 136 ff. (auf den beiden letzten Abbildungen fehlt übrigens der Torso des hinter Pallas befindlichen Kriegers der Ostseite, und noch unvollständiger ist die Westseite), Müller-Wieseler I, 21. Leake in der Topographie p. 367 vertheidigt besonders die Deutung auf den Gigantenkampf des Herakles und hält es für eine freie künstlerische Abweichung, dass Zeus und die andern Götter ruhig dasitzen, was denn doch eine etwas starke Zumuthung ist. O. Müller in Gerhard's Hyperboreisch-Röm. Stud. I p. 276 gab eine Erklärung, wonach an der östlichen Seite Theseus im Kampf mit den Pallantiden dargestellt sei, was von Ulrichs Reisen und Forschungen in Griechenland, herausg. von Passow II p. 135 ff. scharfsinnig widerlegt ist. Dieser selbst erklärte unter Beistimmung von E. Curtius Archaeol. Ztg. 1843 p. 104 ff. den Fries als den Kampf des Theseus gegen Eurystheus, verstösst aber zu sehr in der Deutung des Einzelnen, als dass seine Deutung haltbar wäre. Die Scene der Gefangennahme zur Linken sollte, wenn Ulrichs' Deutung richtig wäre, nicht an der Seite, sondern in der Mitte dargestellt sein und ganz verfehlt ist die Erklärung der mittlern Göttin zur Linken als Hebe, offenbar nur dadurch veranlasst, dass Ulrichs die Hera auf der andern Seite nöthig hat. Da aber Hera vollkommen sicher ist, so scheitert eben daran die Erklärung. Auch im Einzelnen, in der Deutung der Bewegungen irrt Ulrichs öfter. Die letzte Figur zur Rechten soll ein Grabender sein, was nach den Resten am Gypsabguss nicht möglich ist. Freilich sind auch die von Stuart und Leake über diese Figur aufgestellten Vermuthungen nichts weniger als sicher. Ein Verdienst von Ulrichs aber ist, den Fehler der Stuart'schen Zeichnung in der Anordnung der Platten corrigirt zu haben, der auch den Erklärer in den ancient marbles irregeleitet hat. Vgl. Wieseler im Text zu Müller's Denkm. Sehr kühn ist die Vermuthung des neuesten Erklärers Heydemann, Analecta Thesea, Berol. 1865 p. 20, es möge Theseus im Gigantenkampf dargestellt sein.

Die erhaltenen Farbenspuren hebt am entschiedensten Leake p. 374 hervor, von andrer Seite werden sie bezweifelt. Vgl. Gailhabaud Denkm. der Baukunst Heft 12. Ueber die Wiederholungen von Gruppen des Theseion am Parthenon, am phigalischen Tempel und am Niketempel vgl. O. Jahn Ann. 1860 p. 18 und den Text in den ancient marbles of the british museum.

130—297. Die Sculpturen vom Parthenon*. Der Parthenon und seine Sculpturen waren bis zum Jahr 1687

---

* Im Griechischen Saal n. 1—21, 230—242, 371. 372. 126—223. Im Treppenhaus n. 1—19, 125—128, 183, 21—29.

Digitized by Google

noch ziemlich gut erhalten, denn es fehlten nur die Mitte des östlichen Giebels und ein paar Statuen des westlichen. Wir entnehmen dies aus den Zeichnungen des Malers Carrey, der im Jahre 1674 im Gefolge des französischen Gesandten in Constantinopel, Marquis de Nointel, Athen bereiste und den grössten Theil der Sculpturen des Parthenon zeichnete. Diese Zeichnungen, die sich auf der Pariser Bibliothek befinden, sind, weil eben vor der zerstörenden venetianischen Belagerung verfertigt, von grosser Wichtigkeit, trotz vieler stilistischer und materieller Unrichtigkeiten, die sich einmal daraus erklären, dass Carrey ohne Gerüst und in sehr kurzer Zeit — in weniger als einem Monat — seine Arbeit vollendete, dann aber auch aus dem künstlerischen Geschmack, in dem Carrey, ein Schüler Le Brun's, befangen war.

Bei der Belagerung Athens durch die Venetianer hatten die Türken den Parthenon zu einem Pulvermagazin eingerichtet, eine Bombe schlug hinein und riss den Tempel auseinander. Diese Explosion schadete den Sculpturen der Metopen und des Frieses ungemein, weniger den Giebelfeldern und gar nicht dem östlichen. Denn was Carrey von demselben sah und zeichnete, ist mit Ausnahme einiger Köpfe noch vorhanden, ja, wir besitzen noch mehr, was bei späteren Entdeckungen zum Vorschein gekommen ist. Diese Sculpturen des Ostgiebels und der grösste Theil der übrigen, soweit sie noch am Tempel vorhanden waren oder durch Ausgrabungen zum Vorschein kamen, wurden in den ersten Jahren dieses Jahrhunderts von Lord Elgin, dem damaligen englischen Gesandten bei der Pforte, nach England gebracht und nach langen Verhandlungen im Jahre 1815 für das britische Museum angekauft, dessen vorzüglichsten Besitz sie jetzt bilden. Es wird im Einzelnen näher angegeben werden, was nicht nach London gekommen ist.

I. Die Giebelfelder.

A. Der östliche Giebel*.

Wir besitzen, wie gesagt, nur die Ecken, nicht die Mitte dieses Giebels, wissen aber aus Pausanias, dass die Geburt

* Im Griechischen Saal n. 5. 6. 11—19. 230.

Digitized by Google

der Athene darin dargestellt war. Wie wir uns diese Scene zu denken haben, ist völlig ungewiss, nur ist es unwahrscheinlich, dass sie so dargestellt war, wie auf älteren Vasengemälden, wo nämlich Pallas als kleines Kind aus dem Haupte des Zeus hervorgeht. Gewiss erschien sie völlig erwachsen in furchterregender Erscheinung, wie griechische Dichter die Scene ihrer Geburt schildern, wie es der Würde der Gottheit und der Würde des Ortes allein angemessen, wie es endlich auch nach Ausdruck und Bewegung der erhaltenen Figuren nothwendig vorauszusetzen ist.

Denn aus diesen sehen wir, dass das Staunen, ja zum Theil Entsetzen der olympischen Götter das Thema der Composition war. Phidias konnte seine Göttin nicht erhabener schildern, als indem er um sie den Olymp versammelte, in Staunen und Entsetzen über die gewaltige, neugeborene Göttin!

Aehnlich wie am äginetischen Tempel war auch hier das Princip befolgt, hauptsächlich durch die Verschiedenheit der Stellungen die für den Raum des Giebelfeldes nothwendige Abstufung der Figuren hervorzubringen. Dies Princip ist keineswegs das einzige im Alterthum übliche, an Giebelfeldern, die wir aus Lycien und Etrurien kennen, wird nicht durch die Stellungen, sondern durch allmähliche Verkleinerung der Figuren die Congruenz mit dem gegebenen Raum bewirkt, was zwar ein sehr einfaches, aber auch unkünstlerisches Mittel ist, weil es komische und unmotivirte Contraste zwischen den puppenhaften Eckfiguren und colossalen Mittelfiguren hervorruft und den Raum als Zwang empfinden lässt. Am Parthenon dagegen fanden zwar auch, wie die Reste des Westgiebels zeigen, Grössenunterschiede statt, aber doch nicht so bedeutende, dass die Figuren ihre Gleichartigkeit verloren hätten und der Raum als Zwang empfunden wäre. Eben dies konnte nur vermieden werden, wenn die bedeutendsten Differenzen durch die Stellungen ausgeglichen wurden.

Wir beginnen die Betrachtung des Einzelnen mit einem in Athen befindlichen männlichen Torso*, der im Jahre 1836 bei den durch Professor Ross geleiteten Ausgrabungen an der Ostseite des Parthenon gefunden ist.

Er stammt nach Fundort und Stil gewiss aus dem östlichen Giebelfeld und kann, da die Ecken des Giebels er-

* Im Griechischen Saal n. 6.

Digitized by Google

halten sind, nur der im Uebrigen verlorenen Mittelgruppe angehört haben, worauf auch seine Stellung und Bewegung hinweisen. Die Figur stand aufrecht mit erhobenen Armen und drehte, wie die Halsmuskeln schliessen lassen, den Kopf nach rechts, sie gehörte also in die rechte (vom Beschauer) Hälfte der verlorenen Mittelgruppe und stellte einen Gott dar, der mit staunend erhobenen Armen auf das wunderbare Ereigniss zu seiner Rechten hinsah.

Der verlorenen Mittelgruppe zunächst stehen links und rechts zwei lebhaft bewegte weibliche Gestalten, sie sind die letzten aufrecht stehenden Figuren, auf welche dann die sitzenden und liegenden folgen. Derjenigen zur Linken* fehlen Kopf und Arme, doch kann kein Zweifel darüber sein, wie sie zu restauriren ist. Schon die ganze Stellung, insbesondere aber der Hals zeigt, dass der Kopf rückwärts gewandt war, nach dem Ereigniss der Mitte, während die Arme den frei flatternden Mantel hielten und in ihrer Richtung mit der steigenden und sinkenden Linie des Giebels correspondirten. Das Mädchen also — denn es ist eine zarte, kaum entwickelte Mädchengestalt — scheint entsetzt von der gewaltigen Erscheinung der Pallas, in eiliger Bewegung sich entfernen zu wollen, und gerade für ein solches Alter ist dies Motiv bezeichnend. Ihre Kleidung ist der bei den spartanischen Mädchen übliche, nur an einer Seite zusammengenähte Rock, der das linke Bein nackt heraustreten lässt, in der Kunst sieht man diese dem alten Stil noch fremde Tracht namentlich an jungfräulichen Figuren, insbesondere an der Nike. Man hat diese Figur nach einer irrthümlichen Auffassung ihrer Bewegung Iris genannt, indem man glaubte, sie verkünde den vor ihr sitzenden Frauen etwas. Sie könnte aber dann nicht den Kopf rückwärts wenden, und zudem sehen diese anderen Frauen, die sich ja auch im Olymp befinden, den wunderbaren Vorgang mit eigenen Augen. Wir lassen ihren Namen unbestimmt, sowie den der beiden folgenden reiferen Frauen, die, wiewohl ruhig auf ihren Stühlen sitzend, doch von dem Ereigniss der Mitte nicht unberührt sind. Die der Iris nächste hebt verwundert den linken Arm und theilt der Nachbarin, welcher, wie die Halsmuskeln erkennen lassen, ihr Kopf zugewandt war, ihre Empfindungen mit. Jedenfalls sind es zwei in näherem Bezug zu einander

* n. 15.

Digitized by Google

stehende Göttinnen, die hier so traulich gruppirt sind. Auf sie folgt eine völlig unbetheiligte Figur, unter deren zahlreichen Benennungen die Deutung auf Herakles am wahrscheinlichsten ist. Ihr entspricht zunächst der Charakter der Formen, sodann liegt die Figur auf einem Löwenfell und endlich kommen auf Münzen ganz übereinstimmende Heraklesfiguren vor. Nicht unmöglich, dass die rechte Hand, wie auf diesen Münzen, eine Schaale hielt, so dass Herakles in olympischer Seligkeit ruhend dargestellt wäre. In der Ecke des Giebelfeldes endlich steigt Helios aus den Wellen, die deutlich angegeben sind, empor, man sieht von dem Gott nur die hervorragenden Arme und den Hals, dessen Kopf leider fehlt. Von seinen vier Pferden, die etwas vor einander hervortreten, befinden sich die beiden hier vorhandenen im britischen Museum, die beiden anderen, in niedrigerem Relief angegeben, noch am Gebäude selbst.

An der rechten Seite ist die erste Figur * zunächst der verlorenen Mitte ein weiblicher Torso, mit einem einfachen, dünnen Gewande bekleidet, wie es der schnellen, leichten Nike — denn das ist die Figur — so sehr angemessen ist. Man bemerkt nämlich am Rücken grosse Löcher zum Einsatz von Flügeln, von denen sich auch Fragmente in Athen befinden. Der rechte Oberschenkel dieser Figur ist durch den Engländer Lloyd in einem in London befindlichen Fragment ** glücklich entdeckt, und wir erhalten dadurch ein noch viel lebendigeres Bild von der Sturmeseile, mit welcher Nike der Mitte zustrebt. Der rechte Arm war nach derselben Richtung wie verlangend ausgestreckt, Nike eilt der neugeborenen Göttin zu, deren unzertrennliche Gefährtin sie werden sollte. Diese Figur entspricht nach ihrem Platze und auch nach ihrer Bewegung der sogenannten Iris auf der andern Seite, nur ist in der Uebereinstimmung doch auch eine wichtige Verschiedenheit, insofern sich die eine abwärts nach der Ecke des Giebels, die andere aufwärts nach der Mitte zu bewegt. Man sieht, dass die alterthümlich strenge Compositionsweise des äginetischen Giebels, alle Figuren nach der Mitte hin zu richten, hier einer freieren Anordnung Platz gemacht hat, was bei der grossen Anzahl der Figuren — wir dürfen nach dem uns näher bekannten west-

* n. 16.
** n. 230.

Digitized by Google

lichen Giebel mindestens zwölf für die verlorene Mittelgruppe voraussetzen — um so nothwendiger war, wenn das Ganze nicht einförmig erscheinen sollte. Ausser Nike sind drei Figuren erhalten, eine Einzelfigur und eine Gruppe, die in umgekehrter Ordnung wie an der entsprechenden linken Ecke auf einander folgen, worin sich wieder eine freiere Compositionsweise ankündigt. Zunächst eine Göttin, die durch die Richtung ihres Kopfes ihre Theilnahme zu erkennen gab, freilich weniger lebhaft als die folgende Figur, die, mit der Rechten den Zipfel des Obergewandes fassend (wie man nach der Bewegung des Arms und nach den Gewandfalten schliessen muss), im Begriff ist, vom Stuhl aufzuspringen, während die letzte noch völlig unbetheiligt daliegt. Es fehlt uns durchaus an Anhaltspunkten, diesen Figuren, von denen die beiden letzten gewiss wieder schwesterlich oder in ähnlicher Weise verbundene Göttinnen darstellen, bestimmte Namen zu geben.

In der Ecke des Giebels waren auch hier vier Pferdeköpfe angebracht, darunter der berühmte, in London befindliche*, während zwei der übrigen, die hier nicht in Gyps vorhanden, noch am Gebäude selbst sind. Dieser Kopf hing zum Theil über das Kranzgesimse herab, ebenso wie der äusserste Pferdekopf auf der Seite des Helios und wie manche Glieder der Figuren, Füsse und Knie über das Gesimse vorsprangen, so dass die Gruppe, aus der strengen Begrenzung des Reliefs heraustretend, die Linien der Architektur mehrfach durchschnitt und dadurch eine grössere Freiheit gewann, ohne die architektonische Strenge allzusehr zu verletzen.

Die Lenkerin dieser hinabtauchenden Rosse fehlte zur Zeit Carrey's, ist aber neuerdings durch den Engländer Lloyd in einem später an der Südwestecke des Parthenon entdeckten, in Athen befindlichen Torso** scharfsinnig wiedererkannt. Die Figur ist bereits mit halbem Leibe untergetaucht zu denken, die Brust ist vorübergeneigt, der Leib eingezogen, wie an einer Wagenlenkerin, die sich bemüht, ihre ungestümen Pferde zurückzuhalten. Die Kreuzbänder, die man vielfach an den verschiedensten Figuren findet, scheinen ein aus dem Leben genommenes Motiv zu sein, um das Herabgleiten der Gewänder von den Schultern zu verhindern und gaben den Bildhauern Gelegenheit zu den anmuthigsten Gewandmotiven.

* n. 19.
** n. 5.

Die Löcher am Gürtel dienten zur Befestigung eines Metallschmucks, an andern Figuren waren auch Hals- und Armbänder von Metall hinzugefügt und der Herakles hatte Sandalen von Metall, wie man ebenfalls aus den zurückgebliebenen Löchern abnehmen kann.

Es sind verschiedene Meinungen darüber aufgestellt, in welchem Sinne hier der aufsteigende Helios und die niedersteigende Selene angebracht seien. Gewiss ist es am einfachsten und natürlichsten zu glauben, dass sie nur zur Verherrlichung der Scene dienen, indem sie den Ort derselben als den Himmelsraum, an dem die Gestirne auf und niedersteigen, bezeichnen.

Von Farbenspuren hat sich wenig erhalten, der Hintergrund war jedenfalls bemalt. Auch einige Einzelheiten setzen Malerei voraus, nämlich das Schulterband an der zweiten Figur der rechten Ecke und die Wellen, aus denen Helios emporsteigt, wir können aber nicht mehr bestimmen, wie weit man in der Anwendung der Farbe ging.

Die Rückseiten der Figuren sind fast sämmtlich, mit Ausnahme der sogenannten Iris, mit gleicher Sorgfalt ausgeführt wie die Vorderseiten. Man hat daraus geschlossen, dass die Statuen, bevor sie an ihren Bestimmungsort kamen, öffentlich zur Besichtigung ausgestellt wurden. Indessen scheint die Vollendung der Rückseite mehr eine Eigenthümlichkeit gewisser Kunstperioden, nämlich der älteren Zeit zu sein, und erklärt sich leicht aus der künstlerischen Stimmung jener Zeit, der das flüchtige Virtuosenthum noch fremd war. Sehr schön sagt hierüber der Bildhauer Rietschel*: „Es hat mich immer mit einer Art Rührung und Bewunderung erfüllt, dass die parthenonischen Giebelfiguren an der Rückseite ebenso vollendet sind, als vorn. Der Künstler wusste, dass, wenn dies Werk aus seiner Hand und seiner Werkstatt war, nie ein menschliches Auge dahin blicken könne, wo seine Liebe, Mühe und Sorge das Reizendste geschaffen und gepflegt hatte. Jetzt, nach über 2000 Jahren, ist es uns, mehr durch glücklichen Zufall, als durch geschichtliche Nothwendigkeit, vergönnt, diese treuen Liebesopfer einer echten Künstlerseele zu entdecken. Warum that dies der Künstler, da soviel Zeit und Mühe verloren schien? Er that es aus wahrhaft göttlichem Schaffensdrange, das, was da werden sollte, vollkommen

---

* Ernst Rietschel von A. Oppermann, Leipzig 1863, p. 226.

Digitized by Google

und seiner selbst wegen werden zu lassen, wie die Blume auf einsamem Abhange in menschen- und thierlosen Einöden blüht; sie nutzt nichts als Nahrungsmittel für Thiere, sie erfreut kein menschlich Auge und doch ist sie so vollkommen entwickelt, wie die prachtvollste Blume des Ziergartens. Da ist kein Nebenzweck, nur harmonisch vollkommene Entwickelung, um ihren göttlichen Schöpfer zu preisen.“

Dass diese Sculpturen gleichzeitig mit der Erbauung des Parthenon entstanden, ist wohl nicht zu bezweifeln. Es sind in ihnen noch manche Züge erhalten, die ihren Zusammenhang mit dem alterthümlichen Stil beweisen, bei der Annahme späterer Entstehung aber schwerlich vorhanden wären. Dies gilt namentlich von den Köpfen der Figuren, von denen sich zwar nur einer, der des Herakles, auf einer Figur erhalten, doch ist noch ein zweiter da*, der zwar nicht einer bestimmten Figur, nicht einmal einem bestimmten Giebelfelde, wohl aber einem der beiden mit Sicherheit zugeschrieben werden kann. Er ist unter dem Namen des Weber'schen Kopfes bekannt, da er bei einem Kaufmann Weber in Venedig zuerst zum Vorschein kam, stammt aber aus dem Besitz des Secretärs von Morosini, dem venetianischen General, der im Jahre 1687 Athen beschoss, und hat hiernach die äussere, nach seinem Stil aber auch die innere Wahrscheinlichkeit, zum Parthenon zu gehören, für sich. Der Kopf ist vom Grafen Laborde in Paris gekauft und befindet sich jetzt in dessen Besitz. Die Löcher über der Stirn und in den Ohrläppchen setzen die Hinzufügung eines metallnen Diadems und Ohrgehänges voraus, übrigens sind Nase, Lippen, Kinn und Hinterkopf ergänzt.

Nichtsdestoweniger sieht man deutlich noch jenes alterthümliche Lächeln der frühern Zeit, zwar ohne alles Unangenehme, wie eine milde Freundlichkeit, aber doch noch als etwas Ueberkommenes, so dass der Ausdruck noch nicht frei ist. Und Aehnliches bemerkt man in dem wiewohl verstümmelten Kopf des Herakles. Man darf auch behaupten, dass der Marmor im Vergleich zu späteren Werken, z. B. dem Münchener Niobidentorso*, zu wenig Stimmung hat, als dass wirklich seelenvolle Köpfe damit vereinbar wären. Wir sprechen damit natürlich keinen Tadel aus, sondern suchen nur die

* Im Griechischen Saal n. 20.
** Im Niobidensaal n. 20.

Digitized by Google

Eigenthümlichkeit der Werke zu präcisiren, die darin besteht, dass der Marmor gleichsam in Fleisch verwandelt, dass alle Muskeln elastisch und schwellend erscheinen und alle Härte des Stoffs überwunden ist. Die Figuren sind der Natur nachgeschaffen, nicht nachgeahmt, wie die Aegineten, und wiewohl an diesen majestätischen und mächtigen Gestalten auch das kleinste Detail, z. B. die Hautfalten, sorgfältig angegeben ist, so scheinen sie doch leicht und mühelos geboren, wie ein platonischer Dialog. Und ebenso bemerkt man an den Gewändern nirgends die Spur der todten Regel, sie hängen leicht und locker am Körper und das Material ist auch hier völlig überwunden. Scharfkantig sind die Falten noch gebrochen in deutlicher Nachwirkung des alten Stils, aber das findet sich auch noch später und dient nur dazu, den Eindruck der Hoheit, den die Gestalten bei aller Freiheit machen, zu erhöhen.

Ob Phidias selbst an diesen Statuen gearbeitet, ist zweifelhaft. Jedenfalls sind sie nicht von einer Hand. Die Gestalt der Iris verräth einen ganz andern Meister, als z. B. die in dem Schooss der Schwester ausgestreckt liegende Eckfigur. An jener ist weit weniger Detail als an dieser, dort hat sich der Meister vielleicht in Rücksicht auf die hohe Aufstellung, mit der Angabe der Hauptsachen begnügt, über diese hat er eine Fülle des anmuthigsten Details ausgegossen, die der Gestalt eine wunderbare Mischung von Hoheit und Anmuth verleiht. Es giebt keine zweite Figur der Plastik, die in der Poesie der Situation, in Schönheit, Adel und zugleich Lebensfrische der Formen und in Freiheit und Zufälligkeit der Gewandfalten mit dieser wunderbaren Gestalt wetteifern könnte.

B. Der westliche Giebel*.

Von diesem Giebel ist noch weniger erhalten, als von dem vorderen, doch sind wir durch die Zeichnungen Carrey's, der dies Giebelfeld bis auf wenige Figuren noch vollständig sah, in den Stand gesetzt, sowohl den einzelnen erhaltenen Figuren ihre Plätze anzuweisen, als auch die Composition des Ganzen zu verstehen.

Während im östlichen, vordern Giebel Athene als die

* Im Griechischen Saal n. 1—4, 8—10, 21.

Digitized by Google

olympische Göttin verherrlicht war, erschien sie in diesem westlichen als die attische Landesgöttin. Und zwar war sie in dem erhabenen und poetischen Moment dargestellt, wo sie dem ihr Land beanspruchenden Meeresgott entgegentrat und ihn zum Rückzuge zwang.

Die ganze Figur des Poseidon ist nur in Carrey's Zeichnung erhalten, es geht aber klar daraus hervor, dass der wilde Meeresgott mit gewaltigem Schritt auf die Seite der Pallas hinübergetreten ist, um Besitz von dem ihr zugehörigen Boden zu nehmen, dass er aber in demselben Augenblick, von einer ihm entgegentretenden Gewalt gehemmt, den Oberkörper rückwärts sinken lässt im Gefühl, weichen zu müssen. Die Ursache seines Zurückweichens liegt in der Erscheinung der Pallas, die mit erhobenem rechten Arm, in dem sie vermuthlich den Speer hielt, ihm jedes weitere Vordringen verbietet. Es kann kein erhabnerer Moment gedacht werden, um die gewaltige, imponirende Erscheinung der Pallas und zugleich ihre Sorge für ihr Land zur Anschauung zu bringen.

Von der Figur des Poseidon besitzt London den brustlosen Rumpf*, während die Brust**, die erst später bei den Ausgrabungen in den 30er Jahren gefunden wurde, sich in Athen befindet. Durch diesen Poseidonstorso, in dem Kraft und Leben ihren höchsten Ausdruck gefunden, und überhaupt durch sämmtliche in den Giebeln wie am Fries dargestellte Göttergestalten, wurde die Meinung Winckelmann's, dass die griechischen Bildhauer ihre Götter ohne Adern, um ihnen einen mehr ätherischen Leib zu geben, dargestellt hätten, widerlegt, oder richtiger, auf eine spätere Zeit der Kunst, für die sie allerdings noch richtig scheint, beschränkt. Von der Pallas ist ein Stück der Brust*** erhalten, an welcher die Aegis, deren Schlangen und Medusenkopf, wie die zurückgebliebenen Löcher zeigen, von Metall angefügt waren, schräg gelegt ist. Ausserdem glaubt man, und wohl mit Recht, noch ein Stück ihres Kopfes zu besitzen, wiewohl das betreffende Fragment**** einige Besonderheiten hat. Das Haar ist nämlich viel drahtartiger gearbeitet, als an den übrigen Köpfen, und während an diesen die Augen in Marmor ausgeführt

* n. 10.
** n. 8.
*** n. 9.
**** n. 21.

Digitized by Google

waren, sieht man dort Löcher zum Einsetzen glänzender Steine. Trotzdem ist das Fragment zugehörig, weil es im Giebel selbst gefunden wurde, und dass es zum Kopf der Pallas gehört habe, ist wegen der Proportionen wahrscheinlich. Auch lassen die am Original bemerkbaren Löcher schliessen, dass der Kopf einst von einem broncenen Helm bedeckt war.

Die beiden streitenden Götter sind, wie die Carrey'sche Zeichnung zeigt, in feierlicher Weise mit ihren Gespannen herangekommen, um jeder seine Ansprüche auf das Land geltend zu machen. Wir dürfen in den Figuren ihres Gefolges befreundete Gottheiten oder Dämonen voraussetzen, deren Benennung aber nur bei sehr wenigen mit Sicherheit möglich ist. Von der Figur, die den übrigens schon zu Carrey's Zeit verschwundenen Wagen des Poseidon lenkte, ist ein Torso* übrig, welchen man auch jetzt noch an der zurückgelehnten Stellung und Bewegung der Arme sogleich als den einer Wagenlenkerin erkennt. Es ist Amphitrite, und das Gewand, welches den linken Schenkel, wie man noch jetzt erkennt, entblösst liess, ist charakteristisch für die Meergöttin. Ausser diesem Torso sind noch drei andere zum Gefolge des Poseidon gehörige und theils in London, theils in Athen befindliche erhalten, deren Abgüsse aber hier noch fehlen.

Auf die Seite der Athene gehört zunächst ein männlicher Torso**, der auf Carrey's Zeichnung hinter den Pferden der Göttin*** steht und nach seiner Bewegung, die man auch am Torso erkennt — der Kopf war nach rechts herumgewandt, während der rechte Arm nach links hin auf die Pferde wies —, der Wagenlenkerin wegen der wilden Pferde etwas zuzurufen scheint. Sodann sind die drei letzten Figuren zunächst der Ecke erhalten****, von denen zwei eine Gruppe bilden, die sich in Athen und zwar noch an ihrem ursprünglichen Ort befindet. Die Bewegung dieser Figuren ist nicht misszuverstehen, beide hatten, wie man an dem Hals sieht, ihre Köpfe ach der Mittelscene gerichtet und sind in lebhafter Erregung. Die Frau, eine jungfräuliche Gestalt, schmiegt sich wie er-

* n. 4.

** n. 3.

*** Von diesen sind nur unbedeutende Fragmente erhalten, da sie von Morosini zu einer Trophäe für Venedig bestimmt bei der Herabnahme unglücklicherweise zertrümmert wurden.

**** n. 2. 1.

Digitized by Google

schreckt an den älteren, (bei Carrey) bärtigen Mann und ist im Begriff aufzustehn, ihr linker Arm, der, wie man aus den gespannten Muskeln sieht, erhoben war, drückt Staunen und Schrecken aus und veranlasst zugleich das anmuthige Motiv, dass die Spange auf der Schulter sich löst und die eine Brust entblösst wird. Aehnlich der Mann, denn auch er ist im Begriff sich aufzurichten und stemmt zu dem Zweck den linken Arm fest auf die Erde. Hinter ihm bemerkt man einen einem Schlangengewinde nicht ganz unähnlichen Gegenstand, an dessen glatten, mit einem Loch in der Mitte versehenen Abschluss ein hier nicht befindliches Fragment einer Schlange sich anschliessen soll. Ich gestehe, dass es für mich noch nicht ganz ausgemacht ist, ob der fragliche Gegenstand wirklich eine Schlange darstellt und kann daher auch nicht die darauf begründete Deutung der Figur anerkennen.

Die letzte, jugendliche Figur, die zu den lebensvollsten und schönsten gehört und auf der geschützten Rückseite ganz frisch erhalten ist, fasste mit der Rechten das Gewand und suchte sich auf die Linke gestützt herumzudrehen, um das Ereigniss in der Mitte des Giebels, auf welches der Kopf, wie man aus den Halsmuskeln sieht, bereits hingerichtet war, besser beobachten zu können. Denn während am Ostgiebel die Eckfiguren noch ganz unberührt sind von der Wirkung des in der Mitte vorgehenden Ereignisses, pflanzt sich hier ebenfalls von der Mitte ausgehend die Erregung bis auf diese letzte Figur fort. Man hält dieselbe für einen Flussgott, da es öfter vorkommt, Flussgötter in den Ecken der Giebelfelder anzubringen, wozu sie ihrer liegenden Stellung wegen so angemessen waren. Die Figur ist demnach Jlissus oder besser Kephissus genannt, der als grösserer Fluss eher Anspruch hat, die attische Lokalität zu vertreten.

Unter den Fragmenten ist noch ein weiblicher gewandbedeckter rechter Oberschenkel* zu erwähnen, einer Figur angehörig, die so tief sass, dass das Knie höher steht als das Gesäss. Man hat ihn einer bestimmten Figur zuweisen wollen, doch passt er nach Carrey's Zeichnung zu mehreren im westlichen Giebel sitzenden Frauen.

* Im Griechischen Saal n. 7.

Digitized by Google

II. Die Metopen*.

Von den Metopenreliefs, deren ursprünglich 92 waren, sind diejenigen der Ost- und Westseite noch an ihrer ursprünglichen Stelle, aber durch absichtliche Zerstörung in einem traurig verstümmelten Zustande**. Die Metopen der Nord- und Südseite wurden zwar auch durch die Explosion von 1687, welche die Mitte des ganzen Tempels wegnahm, zum Theil zerstört, und was an der Nordseite übrig geblieben, befindet sich jetzt gleichfalls im Zustande grösster Zerstörung***, aber die Reste der Südseite hatten ein günstigeres Loos, indem sie fast alle, nämlich 15 an der Zahl, durch Lord Elgin herausgenommen und nach London transportirt wurden****. Eine sechzehnte†, schon vorher durch den Grafen Choiseul Gouffier entführt, befindet sich seit dem Jahr 1818, nachdem sie mancherlei Schicksale erfahren††, im Louvre. Dies ist die einzige Metope, welche eine Restauration erfahren hat, die Köpfe und das linke Bein der Frau, soweit es aus dem Gewande hervortritt, sind mit Hülfe von Carrey's Zeichnung, der Vieles noch vollständiger sah, von dem französischen Bildhauer Lange restaurirt. Endlich besitzt auch Kopenhagen zwei Fragmente der Südseite†††, den Kopf eines Centauren und eines Griechen, beide zu einer und derselben noch erhaltenen Metope gehörig, mit welcher Carrey sie noch verbunden sah. Sie sind durch einen Officier der venetianischen Armee, die 1687 Athen belagerte, nach Kopenhagen gekommen.

---

* Im Treppenhaus n. 1—19, 125—128, im Griechischen Saal n. 371. 372.

** Von der Ostseite besitzt das Museum eine Platte n. 10., auf welcher ein geflügeltes Pferd zu erkennen ist. Man hat die Darstellung als die Zähmung des Pegasus durch Pallas gedeutet.

*** Von der Nordseite stammt die kleine geflügelte Gestalt auf n. 126, in welcher man eine anima zu erkennen glaubt, ebendahin gehören vermuthlich die unter n. 125. 127. 128. verzeichneten, in Athen befindlichen Fragmente.

**** Im Treppenhaus n. 1—3. 7—9. 11—19.

† Ebendas. n. 5. Derselben Seite gehören die noch in Athen befindlichen Metopen n. 4. und 6. an.

†† Sie wurde dem Grafen auf seiner Rückreise weggenommen, kam nach England, wurde dort von Lord Elgin gekauft und dem früheren Besitzer zurückgegeben.

††† Im Griechischen Saal n. 371. 372.

Digitized by Google

Auf einer noch in Athen befindlichen Metope haben sich Spuren von rother Farbe am Grunde des Reliefs und von grüner an einem Gewande erhalten, es ist daher für alle Metopen eine wenigstens theilweise Bemalung vorauszusetzen. Auch die Haare sind an einigen Köpfen nicht ausgearbeitet, also bemalt gewesen. Die Waffen waren von Metall angefügt, wie die zurückgebliebenen Löcher beweisen.

Die 32 Metopen der Südseite, welcher, wie wir sahen, alles in leidlichem Zustand Erhaltene angehört, sind von Carrey vollständig gezeichnet. Die grosse Mehrzahl derselben, nämlich 23, enthält Centaurenkämpfe, merkwürdiger Weise sind aber diese Kampfgruppen gerade in der Mitte der Südseite von 9 andern fremdartigen Darstellungen unterbrochen. Die letzteren, meist aus ruhigen Figuren bestehend, geben zwar einen willkommnen Ruhepunkt zwischen den Kampfscenen, aber die Unterbrechung des Zusammenhangs bleibt uns unverständlich. Denn die Kampfgruppen zur Linken und Rechten dieser Mittelscenen bilden ein Ganzes und stellen ein bestimmtes mythologisches Faktum dar, nämlich den Kampf der Centauren und Lapithen, der bei der Hochzeit des Pirithous ausbrach. Hieraus erklärt sich die Anwesenheit der Frauen, welche die Centauren zu entführen suchen, hieraus auch die Weinkrüge, die am Boden liegen oder von den Centauren als Waffe benutzt werden.

Fragt man nach der Beziehung, in welcher diese Sculpturen zum Tempel standen, so scheint dieselbe doch nur eine sehr allgemeine zu sein. Man kann behaupten, dass fast alle Metopen dieses Tempels Kampfscenen enthielten, auch auf der Nordseite befanden sich Centaurenkämpfe, auf der Ostseite erkennt man die Pallas in einem Kampf und andre Kampfscenen, und ebenso auf der Westseite. Da wir nun aber den Centaurenkampf an den Tempeln der verschiedensten Gottheiten wiederfinden, z. B. am Athenetempel in Sunium, am Apollotempel in Phigalia, am Theseustempel, am Zeustempel in Olympia, so wird ihm schwerlich ein speciellerer Sinn untergelegt werden dürfen, als der, eine Verherrlichung hellenischer Götter und Heroen als Ueberwinder des rohen Frevels zu sein, und diesen Gedanken drücken auch wohl die übrigen Kampfscenen in den Metopen des Parthenon aus. Es kommen, wie schon früher bemerkt wurde, künstlerische Gründe hinzu, um solche Kampfscenen für die Friese der Tempel beliebt zu machen, man fühlte das Bedürfniss, die strengen,

Digitized by Google

geraden, entweder vertikalen oder horizontalen Linien der Architektur durch mehr diagonale und überhaupt belebtere Linien zu mildern und zu vermitteln.

Wie gewöhnlich in den Kampfscenen griechischer Kunst, erscheinen auch hier die Griechen durchweg in jugendlichem Alter und erhalten dadurch den Centauren gegenüber, die immer wild und mit struppigen Bärten dargestellt werden, ein um so idealeres Ansehn. Die Gruppen sind sehr mannigfaltig, wenn sich auch einzelne Figuren, wie es bei dem Zwang des gegebenen Raumes nicht auffallen kann, nahezu wiederholen. Selbstverständlich waren mehrere Hände daran thätig, man bemerkt auch erhebliche Verschiedenheiten des Geschmacks und des Stils. In der Regel haben die ausführenden Künstler ihren Figuren Gewänder gegeben, um leere Flächen zu beleben, die nackten Körper abzuheben und den Eindruck leidenschaftlicher Bewegungen zu verstärken, in zwei Metopen, die im Allgemeinen zu den weniger vorzüglichen gehören, fehlen sie. Es ist ferner dem Griechen ein verschiedenes Grössenverhältniss zum Centauren gegeben, dem er bald winzig klein, bald in imponirender Grösse gegenübersteht, letzteres besonders in der äusserst effektvollen Gruppe*, in welcher der Centaur mit der Rechten in heftigem Schmerz nach einer Wunde im Rücken greift, während die Linke beschäftigt war, sich von der Hand des Griechen zu befreien, der bereits zu einem zweiten Stoss ausholt. Auch der Stil ist verschieden, indem mehrere Reste alterthümlich harter und magerer Körperbildung zurückgeblieben sind**. Zu den vorzüglichsten dürfte ausser der schon erwähnten die Metope gehören, wo der Centaur triumphirend über den getödteten Gegner davoneilt***, ferner diejenige, wo der Grieche seinen Gegner mit der Linken zurückdrückt und mit der Rechten zum Stoss ausholt****. Auch die beiden Metopen, wo der Centaur den über ein Weinfass gefallenen Griechen am Bein ergriffen hat und wo er auf ihn ein Weinfass zu schleudern im Begriff ist†, gehören zu den bedeutenderen. Die letzte Metope ist diejenige zu welcher die in Kopenhagen

* n. 17.
** Namentlich auf n. 14.
*** n. 11.
**** n. 16.
† n. 9 u. 18.

Digitized by Google

befindlichen Köpfe * gehören, der Kopf des Griechen hat einen leisen ergreifenden Zug der Trauer.

Das Relief ist ganz anders gearbeitet, als an den alterthümlichen Metopenreliefs von Selinunt. Während dort die Figuren nur gleichsam herausgehobene Flächen bildeten, kantig abgeschnitten und auf der Oberfläche flächenartig behandelt waren, sind hier die Körper rund und gelöst von der Fläche. Die durch den Vorsprung der Triglyphen gegebene Grenze des Reliefs ist nicht streng innegehalten, einzelne Theile der Figuren springen weit darüber hinaus, wie wir an den Giebelfeldern eine ähnliche Freiheit bemerkten.

III. Der Fries der Cella**.

Für den inneren hinter dem Peristyl befindlichen Fries des Parthenon war ähnlich wie am Theseustempel die dorische Triglyphentheilung aufgegeben, ein fortlaufendes Reliefband von 524 Fuss Länge umgab die Cella des Tempels. Dieser Fries musste schon aus optischen Gründen, um deutlich gesehn zu werden, ein sehr flaches Relief haben. Er befand sich nämlich in einer Höhe von 40 Fuss über dem Auge des Betrachtenden, der genöthigt war seinen Standpunkt innerhalb des 15' breiten Umgangs zu nehmen, so dass bei stärker vorspringendem Relief die obern Theile der Figuren dem Auge entzogen worden wären. Zudem forderte der Fries als Saum einer Wand das flache Relief, ein höheres Relief würde unruhig gewirkt und seine Zusammengehörigkeit mit der Wand unterbrochen haben, während er jetzt in seinem gleichsam bescheidenen Relief und in der flächenartigen Behandlung der Figuren sich der Wandfläche anpasst und ohne die architektonische Ruhe zu beeinträchtigen, sich wie ein zierendes Band um das ganze Gebäude schlingt. Es sind uns etwa zwei Drittel des Frieses erhalten, darunter, wie es scheint, alles zum Verständniss Nothwendige, die Lücken, hauptsächlich durch die Explosion vom Jahre 1687 veranlasst, treffen namentlich in die Mitte der beiden Langseiten, zum Theil bieten uns aber auch hier die Carrey'schen Zeich-

* Im Griechischen Saal n. 371. 372.
** Im Griechischen Saal n. 126—223, im Treppenhaus n. 21—29, 183.

Digitized by Google

nungen einigen Ersatz, ausserdem haben die in den Jahren 1833—37 unternommenen Ausgrabungen noch manche schöne und wohlerhaltene Platte zum Vorschein gebracht. Etwa die Hälfte des Ganzen befindet sich seit Lord Elgin im britischen Museum, das Uebrige mit Ausnahme einer im Louvre befindlichen Platte in Athen, kleinere Fragmente sind überall hin verstreut.

Die Betrachtung beginnt am passendsten mit dem Fries der hinteren, westlichen Seite*, da sich von hier aus der Festzug, der den Gegenstand des Frieses bildet, in Bewegung setzt. Er ist vollständig erhalten und, wie aus Carrey's Zeichnung hervorgeht, im Wesentlichen noch in dem Zustande, wie ihn dieser Maler sah. Auch befindet er sich noch, bis auf eine in London befindliche Platte, die erste an der nach Norden gelegenen Seite**, am Gebäude selbst.

Es sind die Vorbereitungen des Reiterzuges dargestellt, der an den beiden anschliessenden Langseiten sich reich und glänzend entwickelt. Einzelne Reiter auf der nach Norden gelegenen Hälfte sind auch bereits aufgesessen und galoppiren fort um den Zug zu erreichen, während zunächst der Südecke die Vorbereitungen noch am wenigsten beendet sind. Hier wirft noch einer (die Eckfigur) seinen Mantel um, der folgende zieht seinen Schuh an, der dritte legt seinem Pferde die Zügel um, dann will ein Pferd nicht pariren, ein andres kratzt sich gemüthlich am Bein. Auch die nun folgenden Reiter reiten noch einzeln, nicht in dichtgedrängten Zügen wie an den Langseiten, und werden immer noch unterbrochen von Gruppen Säumender. Die allgemeine Richtung dieses Zuges geht von der Südecke nach Norden zu, man könnte erwarten, dass entsprechend der gegenüberliegenden Ostseite und im Anschluss an die Züge der Nord- und Südseite auch hier die Bewegung von der Mitte aus sich nach beiden Seiten entfaltete, allein absichtlich vermied der Bildhauer diese Trennung des westlichen Frieses, die den ganzen Fries halbirt und seine Continuität zerrissen haben würde, seine Absicht war gerade, die westliche Seite wie ein vermittelndes, verknüpfendes Band zwischen die Nord- und Südseite zu legen. Es versteht sich freilich von selbst, dass die eine dominirende Richtung der Bewegung nicht so streng durchgeführt ist, dass

* Im Griechischen Saal n. 208—223.
** Ebendas. n. 222.

Digitized by Google

sie nicht durch einzelne Figuren unterbrochen würde, der Künstler hat der praevalirenden Richtung gleichsam kleine retardirende Hindernisse in den Weg geworfen, um einer durch strenge Durchführung einer Richtung etwa entstehenden Monotonie entgegenzuwirken.

Die Tracht der Jünglinge ist mit der grössten Mannigfaltigkeit, ganz frei nach künstlerischen Rücksichten behandelt, indem nackte und leichtbekleidete Figuren mit geharnischten abwechseln. Unter den letzteren fällt besonders ein Jüngling auf*, dessen Panzer sehr fein und von den gewöhnlichen abweichend ist. Ein Medusenkopf ziert ihn auf der Brust und die Verbindung von Brust- und Rückenstück des Panzers wird durch geschuppte Platten hergestellt, die wie alle derartigen Details gewiss durch Malerei hervorgehoben waren. Auffallend sind die einer phrygischen Mütze ähnlichen, an zwei Figuren dieser Seite vorkommenden Kopfbedeckungen**, deren besondre Beziehung uns unbekannt ist, besonders schön aber die breitkrämpigen Hüte, mögen sie nun am Nacken herabhängen, oder aufgesetzt sein***. An der Nordwestecke steht eine ruhige Figur****, wie wir es noch an mehreren Ecken wiederfinden werden, sie hielt in der Rechten einen Stab oder dgl., der in Metall angefügt war, wie die zurückgebliebenen Löcher beweisen. Wir haben in dieser mit dem Himation bekleideten Figur gewiss einen Ordner des Zuges zu erkennen, und dasselbe gilt wohl von der ebenso bekleideten in ihrer Nähe befindlichen Figur, denn die activen Theilnehmer der Cavalcade sind, wie es den leichten und freien Jünglingen geziemt, nur mit dem kurzen Chiton und dem flatternden Mäntelchen, diesem charakteristischen Kleidungsstück der Jugend, bekleidet. Noch sind einige kleinere Figuren zu bemerken, die auch an andern Theilen des Frieses wiederkehren, in denen wir die Burschen der Jünglinge, nach unsrer Weise zu reden, zu erkennen haben, Sklavenknaben, zur persönlichen Dienstleistung bestimmt. Sie machen eine Ausnahme von dem schon früher bemerkten Gesetz, dass alle Figuren gleich hoch hinaufreichen müssen,

---

* n. 218.

** n. 216. 220. Eine Doublette der ersteren Platte im Treppenhaus n. 21.

*** Besonders schön die Figur auf n. 215.

**** n. 223.

Digitized by Google

indessen war es nothwendig, um sie als solche zu kennzeichnen und ihr seltenes Vorkommen lässt die gelinde Störung verschwinden.

Gehen wir fort in der Richtung des Zuges auf die nördliche Langseite des Tempels*, deren Eckfigur ein kleiner Sklave ist, der seinem Herrn den Gürtel befestigt, so beginnt sie im Anschluss an die Westseite mit noch ruhigen Figuren, die aber bald dem bewegten Leben der Reiterprocession Platz machen. Doch ist auch hier eine allmähliche Steigerung wahrnehmbar, denn während die ersten Pferde noch ruhiger sind, steigert sich die Lebendigkeit der Thiere in dem Maasse, dass mehrere derselben völlig vom Boden aufspringen. Doch ist keiner der Reiter unsicher oder machtlos, sondern bei allem Feuer der Thiere bewegen sie sich doch nicht schneller vorwärts, als die Fussgänger zu Anfang der Procession. Mit Recht wird dieser Theil des Frieses, namentlich die der Nordwestecke zunächst befindlichen Platten, besonders gerühmt, die Pferde sind von der feurigsten Art und der viel getadelte dicke Hals und die vortretenden Augen besonders geeignet, den Eindruck von Muth, Kraft und Leben zu erhöhen, auch die kurz geschnittenen Mähnen charakterisiren vortrefflich die straffe, gespannte Haltung der Thiere. Es ist dieser Theil des Frieses und überhaupt der ganze Fries ein deutlicher Beweis für die in alten Zeugnissen gerühmte Meisterschaft athenischer Bildhauer und Maler in der Bildung des Pferdes, denen aber auch eine entsprechende Neigung des ganzen Volkes entgegen kam. Denn der athenischen Jugend höchste Freude war es, sich mit Pferden herumzutummeln, attische Dichter, namentlich Sophokles, entlehnen gern ihre Gleichnisse von dem edlen Thier, und selbst unter den attischen Namen hat man eine auffallend grosse Anzahl solcher die mit ἵππος zusammengesetzt sind, bemerkt.

---

* Im Griechischen Saal n. 127—138, 160—176, 203—205. Ausserdem sind in den Reiterzug dieser Seite einzuschieben die Fragmente 126. 206. 207 und die drei Platten im Treppenhaus n. 27—29. Die ebenda befindliche n. 26 ist nur eine unvollständige Doublette von n. 165. Vertauscht sind die Platten n. 161 u. 162, und die in die Südseite eingeschobene Platte n. 181 gehört auf die Nordseite zwischen 173 u. 174.

** In Athen befinden sich n. 138. 160. 166. 168. 171. 173—176. 204. 205 vom Griechischen Saal und n. 27—29 vom Treppenhaus, die übrigen in London.

Digitized by Google

Im alterthümlichen Reliefstil scheint man es vermieden zu haben, dass die Figuren sich zum Theil decken, hier dagegen drängen sich die Reiter an einander und erregen dadurch den Eindruck einer unaufhörlich strömenden, reichen, dichten Masse. Und dabei auch hier wieder die grösste Mannigfaltigkeit der Tracht, bald nackte, bald bekleidete Figuren, mit oder ohne Mantel, mit oder ohne Aermel, und dasselbe Bestreben, ein ritardando hineinzubringen durch entgegentretende oder sich umwendende Figuren.

Auf die Reiter, deren Ungestüm sich mehr und mehr legt, je näher sie dem voraufgehenden Theile der Procession sind, folgt der Zug der Wagen, zwar lückenhaft, aber doch soweit erhalten, dass der Zusammenhang des Ganzen deutlich bleibt. Auch hier ist in der Mitte mehr Bewegung als am Anfang und am Ende. Die Wagen deren ursprünglich mindestens 10 gewesen sind, werden von Jünglingen gelenkt, deren Tracht, wie aus den Vasenbildern zu entnehmen, für die Wagenlenker charakteristisch gewesen sein muss, es ist ein langherabreichendes Gewand, bald mit, bald ohne Aermel, gelegentlich auch durch Kreuzbänder über der Brust gehalten. Neben ihnen steht mit einem Fuss im Wagen ein mit Helm und Speer gerüsteter Jüngling, und neben den Pferden ist gewöhnlich ein Ordner sichtbar, dessen Gestalt zur Ausfüllung des über den Pferdekörpern entstehenden leeren Raumes sehr willkommen war. Es versteht sich, dass auch hier die Pferde voll Leben und Feuer sind, so dass sich die Wagenlenker zurücklehnen um sie zu halten, dass die Ordner winken und zurufen und zurückscheuchen müssen um nicht selbst ins Gedränge zu kommen.

Den Wagen und Reitern vorauf geht der lange Zug der Fussgänger, zunächst eine Anzahl von Männern, die ohne bestimmte Charakteristik sind, so dass wir nicht wissen, welche Funktion ihnen zufiel. Einer von ihnen setzt sich einen Kranz auf, die Andern sind mit einander in Gespräch*. Darauf folgte die Processionsmusik, nach Carrey vier Kithar- und vier Flötenspieler, von denen sich nur wenige aber doch noch kenntliche Fragmente erhalten**. An diese schliessen sich vier Jünglinge mit weingefüllten Krügen, über deren letztem,

* n. 181, welche Tafel wie in der vorigen Anm. gesagt ist, auf die Nordseite gehört.

** n. 175. 176.

Digitized by Google

der seinen Krug gerade aufzuheben im Begriff ist, sich das Fragment des Flötenspielers befindet. Die Krüge sind dreihenkelig und von der ältern, unter den schwarzfigurigen Vasen gewöhnlichen Form. Den Krugträgern voran gehen drei Jünglinge mit Schüsseln auf der Schulter, auf denen Opferkuchen lagen, sodann folgen die Opferthiere, zunächst Widder und darauf die Ochsen mit ihren Führern, die auch nicht alle erhalten sind, da Carrey vier derselben mittheilt. Der Zug der Ochsen reichte bis an die Ecke der Nordseite und wir biegen nun um zur Ostseite*.

Hier schliessen sich unmittelbar Frauengestalten an, von denen zwar die beiden äussersten nur noch in Zeichnungen erhalten sind, die sich aber nicht wesentlich von den erhaltenen Figuren unterscheiden. Die Mädchen sowohl auf dieser als auf der andern Hälfte der Ostseite machen einen wesentlich verschiedenen Eindruck von den Jünglingen der übrigen Seiten. Bei diesen herrscht eine grössere Mannigfaltigkeit und Freiheit, bei jenen mehr Gleichförmigkeit, dort erhält man mehr den Eindruck unbefangener, freier Natürlichkeit, hier den Eindruck der Zucht und Sitte. Dies schliesst indess einzelne Verschiedenheiten der Tracht nicht aus, das Untergewand ist bald nach dorischer Sitte ärmellos, bald wie es in Jonien getragen wurde, mit Aermeln versehn, die aufgeschlitzt und dann wieder in sehr graziöser Weise zusammengenestelt sind. Die Mädchen tragen sämmtlich Opfergeräthe, nämlich einhenklige Kannen, mit denen man aus den grossen Krügen schöpfte und in die Schaalen oder Becher vertheilte, sodann runde Schaalen mit einem Buckel in der Mitte, in welchen die Finger beim Anfassen hineingreifen, und endlich (die fünfte von ihnen) ein leuchterartiges Geräth, dessen Details gewiss durch Farbe näher bezeichnet waren. Wir haben es als ein Weihrauchbecken (Thymiaterion) zu betrachten und die Spitze des Geräthes als aus Schaale und Deckel bestehend zu denken. Letzterer war durchlöchert um den Weihrauch zu entlassen. Die folgende im Louvre befindliche Platte** ist die einzige, welche durch moderne Restau-

* n. 139—157 im Griechischen Saal und n. 25 im Treppenhaus. Das ebendaselbst unter n. 183 befindliche Stück ist nur die Doublette eines Stücks von 143.

In Athen befindet sich n. 144, im Louvre (früher im Besitz des Grafen Choiseul-Gouffier) n. 140. 141.

** n. 140. 141.

Digitized by Google

ration gelitten hat, indem von den Köpfen der 8 Figuren nur 2 alt sind, nämlich der Kopf des rechts stehenden Mädchens in dem ersten Paar und derjenige des vorletzten Mädchens. Die beiden Männer dieser Platte haben die Tracht, die wir an den Ordnern des Zuges bereits kennen lernten, und scheinen den Mädchen Anweisung zu geben; der erstere von ihnen hält ein Geräth, das einigermaassen den Schüsseln oder Platten gleicht, die wir an der Nordseite getragen sahen. Auf der folgenden Platte* sind jüngere und ältere Männer vorgestellt, denen gleichfalls wohl irgend eine besondere Function bei der Feier oblag; was der zweite von ihnen (von rechts) in der erhobenen Rechten hielt oder ob er nur mit der Hand winkte, ist schwer zu sagen.

Wir sind nun in unsrer Betrachtung bis zur Mittelgruppe der Ostseite, der Eingangsseite des Tempels, gelangt, ehe wir aber diese betrachten, wird es passend sein, zunächst zur Westseite, von der wir ausgingen, zurückzukehren und die andere, im Süden anschliessende Langseite** zu verfolgen.

Auch hier finden wir zunächst einen Reiterzug, dessen Ende und Anfang leider nicht zum besten erhalten ist. Er wird sich, wie das entsprechende Stück der Nordseite, nicht plötzlich, sondern in allmählichem Uebergang vom Ruhigen zum Belebten an die Westseite angeschlossen haben. Die ruhig stehende Eckfigur, nach ihrer Tracht ein Festordner, ist uns erhalten***. Im Allgemeinen steht der Reiterzug der Südseite dem der Nordseite nach, die Arbeit ist an mehreren Platten nicht so vorzüglich und besonders fehlen fast ganz die dichtgedrängten Gruppen, die dort so lebendig wirken. Die Reiter reiten mehr in gleichförmigen Distanzen, ihr Zug ist regelmässiger, aber darum auch weniger feurig und mannigfaltig. Auf die Reiter folgen auch hier die Wagen, von denen 5 in Fragmenten erhalten sind, darunter zwei mit noch ruhig stehenden Pferden, die sich zunächst dem Reiterzuge

* Das Original dieser Platte ist durch absichtliche Beschädigung sehr zerstört, namentlich ist die dritte Figur, der auf seinen Stab gestützte Mann, ganz ausgemeisselt, ausserdem die Köpfe der beiden folgenden. Doch existiren Abgüsse, die vor dieser Beschädigung genommen sind.

** n. 202 — 182. 180 — 177. 159. 158 und im Treppenhaus n. 22–24. Die letzten drei und n. 178 befinden sich in Athen, die übrigen in London.

*** Im Treppenhaus n. 22.

Digitized by Google

anschliessen. Sodann kommen Männer zu Fuss, eine ähnliche Gruppe wie wir sie auch auf der Nordseite fanden, von der aber nur geringe Fragmente erhalten sind*. Zwischen diesen Fragmenten und den folgenden Gruppen der Kühe ist wieder eine erhebliche Lücke zu statuiren, die wir uns in einer der Nordseite entsprechenden Weise ausgefüllt denken müssen, denn darüber kann wohl kein Zweifel sein, dass die Darstellungen der Nord- und Südseite, die ja zusammen ein Ganzes, einen nur durch räumliche Bedingungen in Hälften getheilten Zug bilden, in einem strikten Parallelismus zu einander standen, so dass die Lücken der einen Seite aus der andern ergänzt werden können. Dagegen ist das letzte Stück der Südseite, die Kühe mit ihren Treibern, weit vollständiger erhalten als auf der Nordseite, und dieser Theil der Südseite gehört in der That zu den schönsten des ganzen Frieses. Zum Theil gehn die Ochsen ruhig neben ihren Treibern, aber nicht alle, und gerade die Platte, wo ein Ochse sich losreissen will und mit Mühe von zwei Jünglingen gehalten wird, deren einer den an seinen Hörnern befestigt zu denkenden Strick hält, während der andere ihn direkt am Horn fasst, ist eine der lebensvollsten Darstellungen der alten Kunst. Man vergleiche, um sich dessen bewusst zu werden, ähnliche Scenen auf römischen Werken, z. B. am Titusbogen, und man wird im Einklang mit römischem Wesen nur eine strenge feierliche Ceremonie, eine gravitätische Ruhe, an welcher auch die Opferthiere Theil nehmen, bemerken, während am Parthenonfries zwar auch die Feierlichkeit einer religiösen Handlung fühlbar ist, aber doch nicht die Aeusserungen freier Natürlichkeit unterdrückt, die der Kälte und Einförmigkeit entgegenwirken, welche bei der Darstellung von feierlichen Processionen so leicht eintritt.

Die Stricke, an denen die Thiere geführt wurden, haben wir farbig ausgeführt zu denken, wiewohl man erwarten sollte, dass sie, wie die Zügel der Pferde, in Metall angefügt waren. Aber es haben sich an diesen Platten keine Löcher gefunden, auch von den Kränzen, welche mehrere Figuren aufgesetzt haben oder im Begriff sind, aufzusetzen, muss man annehmen, dass sie bald in Metall, bald in Farbe ausgedrückt waren, ohne dass wir einen Grund dieses Wechsels erkennen könnten.

Die Gruppen der Kühe reichen bis ans Ende dieser

* Im Griechischen Saal n. 180 u. im Treppenhaus n. 24.

Digitized by Google

Seite, auch die Eckgruppe ist erhalten, woran sich als erste Figur der Ostseite ein Ordner des Zuges schliesst, der, wie man treffend bemerkt hat, den Zug der Südseite gleichsam um die Ecke herumwinkt*. Auf ihn folgt, wie auf der andern Hälfte der Ostseite, der Zug der Mädchen, meistens mit denselben Geräthen, wie dort, abweichend sind nur gewisse trompetenförmige Gegenstände, die wir in den Händen einiger der vorderen Mädchen bemerken. Es sind gewiss Fackeln, die wie alle übrigen Geräthe zum Opfer gebraucht werden sollen. Nachdem wir sodann, wie an der andern Hälfte, drei Gruppen ruhig stehender älterer und jüngerer Männer passirt, sind wir auch von dieser Seite bei der Centralgruppe der Ostseite angelangt.

Diese besteht aus fünf stehenden Mittelfiguren, umgeben von je drei Gruppen, deren Mitglieder auf Stühlen sitzen. Wir haben die letzteren als Götter zu betrachten, nicht sowohl wegen ihrer grösseren Proportionen, die sich vielmehr durch das schon öfter berührte und gerade an diesem Fries so deutliche Gesetz erklären, stehenden, sitzenden, reitenden Figuren dieselbe Höhe zu geben, sondern weil sich in der letzten Gruppe zur Rechten eine Figur befindet, die deutlich als Amor charakterisirt ist. Diese Gruppe besteht aus einer sitzenden mit einer Haube bekleideten Frau, an deren linkem Arm sich noch der Rest einer zweiten Frau, ein Stück ihres rechten Arms, erhalten hat. Von dem hierauf folgenden Stück sind am Original nur geringe, gleich zu erwähnende Reste übrig geblieben, wir besitzen dagegen zwei vollständigere Gypsabgüsse, von denen aber einer willkürliche Veränderungen erfahren hat. Von diesem letzteren ist unser Abguss** genommen, der einen Knaben mit einem Stab in der Linken an die Reste einer Frau gelehnt darstellt, deren linke Hand auf seiner Schulter liegt und den Knaben mit ausgestrecktem Zeigefinger auf den herankommenden Zug aufmerksam zu machen scheint. Dieses Stück gehört, wie aus Carrey's Zeichnung hervorgeht, zu dem Rest des rechten Frauenarms, der auf dem vorhergehenden Stück erhalten, es ist aber darin nicht treu, dass es die Reste der Flügel, die man auf dem andern hier nicht befindlichen Gypsabguss an den Schultern des Knaben bemerkt, nicht wiedergiebt, so wenig wie die über dem Stabe des Knaben befindliche schirmförmige Masse.

* n. 157.
** Im Treppenhaus n. 25.

Digitized by Google

Auch schneidet das Stück zu kurz ab, auf dem andern Abguss sind nicht allein die Beine der Frau nebst ihrem mit einem Tuch behängten Sessel vollständig erhalten, sondern auch ihr gewandbedeckter Oberarm und ein Fuss der zweiten, neben ihr sitzenden Frau. Ausserdem ist die zur Rechten anschliessende auf dem Original sehr verstümmelte Figur eines auf seinen Stab gestützten älteren Mannes in diesem Abguss fast vollständig erhalten. Die noch am Original im britischen Museum sichtbaren Spuren* lassen wenigstens die linke Hand der Frau und den Stab des Knaben mit dem darüber befindlichen schirmförmigen Gegenstand deutlich erkennen.

Der geflügelte Knabe in dieser Gruppe ist offenbar ein göttliches Wesen, und für solche müssen daher nothwendig die mit ihm verbundenen gleichartigen Figuren gehalten werden. Er darf als Amor bezeichnet werden und das Geräth, das er in der Hand hält, kann nur ein Sonnenschirm gewesen sein. Man hat dieses auf den Monumenten in der Hand von Frauen nicht seltene Geräth auf den Amor selbst bezogen, da er der einzig nackte unter den Göttern sei, allein es fragt sich, ob er es nicht gewissermaassen als Diener der neben ihm sitzenden Venus — denn diese ist durch die Bestimmung des Amor zugleich mit bestimmt — trägt, so dass der Schirm eigentlich ihr gilt, für die er als weichlichste Göttin sehr charakteristisch ist, die ihn auch auf andern Monumenten öfter theils selbst trägt, theils durch eine Dienerin halten lässt.

Sind hienach diese sitzenden Figuren für Götter zu halten, so fragt sich, ob und wie sie im Einzelnen zu benennen sind, und allerdings scheint die Mehrzahl derselben bestimmt werden zu können. Die Gruppe zur Linken der fünf Mittelfiguren stellt gewiss Zeus, Hera mit Hebe oder Nike dar**. Denn der Platz den sie zunächst der Mitte einnehmen, ist der vornehmste, ferner unterscheidet sich der Sessel des Zeus, dessen Armlehnen durch eine Sphinx gestützt sind, von allen übrigen durch ein reicheres Aussehn und in der Rechten derselben Figur hat sich der Rest eines Scepters erhalten. Man hat mit Recht auf den Gegensatz zwischen

* Im Griechischen Saal auf n. 143 in der linken Ecke.
** n. 148.

Digitized by Google

diesem Zeus und der Büste von Otrikoli*, die gewöhnlich auf ein Original des Phidias zurückgeführt wird, aufmerksam gemacht um die Grundlosigkeit dieser Annahme darzuthun, der hier dargestellte Zeus mit dem alterthümlich knappen und spitz zulaufenden Bart hat noch deutliche Verwandtschaft mit dem alten Stil, die bei jenem völlig gelöst ist, und statt des lebhafteren, effektvolleren Aussehns jener Büste liegt über dieser Gestalt eine Stille und Würde, die zum Ausdruck des Göttlichen geeigneter ist. Die Frau neben ihm ist unzweifelhaft Hera, die ihren Schleier ausbreitet um den Zug ungehinderter sehn zu können, ein Motiv, das ihrer Gestalt ein reicheres und vornehmeres Ansehn verleiht. Die neben ihr stehende Figur scheint Flügel gehabt zu haben, man bemerkt wenigstens über ihrer linken Schulter einen nicht wohl anders zu verstehenden Rest, der durch Farbe deutlicher charakterisirt sein konnte; in den Händen wird sie einen Kranz gehalten haben. Nach ihrer Stellung ist sie eine untergeordnete Göttin, man kann nur schwanken zwischen Nike und Hebe. In der links folgenden Gruppe ist nur eine Figur mit Sicherheit zu erkennen, nämlich Demeter, durch das Attribut in ihrer Linken, eine aus einzelnen zusammengebundenen Stäben bestehende Fackel charakterisirt**, auch entsprechen die breiten vollen Formen ihrem specifisch matronalen Charakter. Endlich ist in der letzten Gruppe zur Linken in der dem Zuge entgegen gewandten Figur*** höchst wahrscheinlich Hermes anzunehmen, denn ihm eignet vor allen übrigen Göttern die Tracht der kräftigen Jugend, der Hut (Petasos) der auf seinem Schooss liegt, und die Chlamys. Es kann ferner die erste Gruppe zur Rechten der Mittelfiguren bestimmt werden, wenn wir nämlich von dem Satz ausgehn dürfen, dass in dieser Götterversammlung unmöglich die Pallas selber fehlen konnte. Für sie bleibt uns dann nur die Wahl zwischen der neben Aphrodite sitzenden mit einem Häubchen bedeckten Frau und der ersten neben der Mittelgruppe, die zu den anmuthigsten Figuren des Frieses gehört****. Jene, der man sehr ansprechend den Namen der Peitho gegeben hat, entspricht zu wenig dem Charakter der Pallas, auch deutet

* Im Saal des Barberinischen Fauns n. 19.
** n. 149.
*** n. 150.
**** n. 145.

Digitized by Google

ihr Platz auf eine weniger hervorragende Göttin, während bei dieser noch ein besondrer Umstand die Deutung auf Pallas empfiehlt. An dem rechten Arm entlang haben sich nämlich drei Bohrlöcher erhalten, womit ein stabähnliches Geräth, vermuthlich also die Lanze, angefügt war. Dass wir aber die Pallas so schlicht und friedlich ohne ihre Aegis dargestellt finden, wird hier, wo die Göttin unter ihrem feiernden Volke erscheint, nicht auffallen. Durch Pallas ist aber wieder die Nebenfigur bestimmt, die sich auf den Stock stützt, die kein andrer sein kann, als Hephäst, der in der attischen Sage in engster Verbindung mit ihr stand und seinem Wesen gemäss ganz so bürgerlich aussieht, wie die Athener zur Rechten und Linken der Götterversammlung. Möglich ist es übrigens auch, dass der Künstler ihn durch den Stab als den Gott, der nicht fest auf den Füssen ist und der Stütze bedarf, hat bezeichnen wollen. Die folgende Gruppe* wird nicht ohne Wahrscheinlichkeit auf Poseidon und Apollo gedeutet, denn letzterer trug, wie viele Bohrlöcher beweisen, einen Kranz, das ihm vor Allem zukommende Attribut, und ersterer ist in Attika ein zu bedeutender Gott, als dass er hier fehlen dürfte, eine andre Figur aber passt für ihn nicht. Wir hätten dann in seiner Figur wieder einen sprechenden Beweis, wie weit man in der Zeit des Phidias entfernt war von jener wilderen pathetischeren Auffassung des Poseidon, welche die erhaltenen Darstellungen dieses Gottes charakterisirt. Allerdings war dieselbe hier in dieser Situation durchaus nicht am Platze, allein es scheint doch — auch die gleichzeitigen Vasenbilder sprechen dafür —, dass man überall in die Götterköpfe unabhängig von der Situation eine stille, feierliche Würde zu legen suchte. Diese Tafel zeichnet sich durch besonders glückliche Erhaltung aus, leider ist am Original neuerdings die herabhängende Hand des Poseidon frevelhafter Weise abgebrochen.

Die Göttergruppen sind mit grosser Symmetrie, doch ohne Strenge angeordnet. Wir finden je drei Gruppen links und rechts, deren eine aus je drei Figuren besteht, während die übrigen nur zwei enthalten und zwar je zwei Männer und ein gemischtes Paar. Die correspondirenden Gruppen aber sind nicht nach dem am äginetischen Tempel befolgten strengeren, sondern nach dem freieren Princip, das wir am

* n. 144.

östlichen Giebel des Parthenon fanden, angeordnet, wonach es nicht nothwendig ist, dass die correspondirenden Theile sich auch in gleicher Entfernung vom Centrum befinden.

Und wozu sind diese Götter hier erschienen? Gewiss um das Opfer entgegenzunehmen, das die Procession ihnen entgegenbringt, doch haben sie sich der göttlichen Würde und Feierlichkeit so sehr begeben, dass sie mehr den Eindruck zwangloser, unbefangener Zuschauer machen als den höherer Wesen.

Es bleibt uns noch die Mittelgruppe* zwischen den sitzenden Gottheiten, fünf Figuren, die auffallend unsymmetrisch angeordnet sind, indem zu den schön entsprechenden Gruppen von je zwei Figuren noch eine fünfte sich merklich isolirende hinzutritt. Wir wissen hievon den Grund nicht, so wie wir überhaupt den Sinn dieses ganzen Vorgangs nicht kennen. In der Gruppe zur Rechten nimmt ein älterer Mann einem Knaben ein grosses zusammengefaltetes Tuch ab und in der entsprechenden Gruppe hebt eine Frau dem an sie herantretenden Mädchen einen gepolsterten Sessel vom Kopf. Nur das eine Bein dieses Sessels war in Marmor angegeben, das andere, wie ein erhaltenes Bohrloch zeigt, war in Metall hinzugefügt, woraus zugleich eine Bemalung des ganzen Geräthes folgt, da doch Einheit der Farbe nothwendig war. Das Geräth, welches das zweite Mädchen trägt, ist offenbar wieder ein Sessel, zugleich trägt sie aber in der Linken einen andern Gegenstand, der nicht näher bestimmbar ist.

Gewöhnlich wird die Gruppe zur Rechten als die Ueberreichung des Peplos erklärt, welcher in der Procession des grossen Panathenäischen Festes der Athene dargebracht wurde. Allein dieser Peplos, ein mit reichem Bilderschmuck versehenes Obergewand, wurde nicht der im Parthenon wohnenden Göttin, sondern der Athene Polias, die im Erechtheum verehrt wurde, dargebracht und diente zur Bekleidung ihres alterthümlichen Holzbildes. Man versteht daher einmal nicht, wie die Uebergabe dieses Peplos am Parthenon dargestellt sein konnte, sodann aber entspricht der dargestellte Gegenstand, der einem mehrfach zusammengelegten Teppich gleicht, nicht der Form eines solchen Peplos, und endlich sieht man nicht, dass der Peplos von der Procession überreicht wird. Denn die Spitzen des Zuges sind die Mädchen; schon die

* n. 146. 147.

Digitized by Google

Männer, die ihnen theils entgegentreten, theils sich mit einander unterhalten, gehören nicht mehr zur Prozession, und dasselbe muss in noch höherem Grade von dieser Mittelgruppe angenommen werden. Noch weniger befriedigend sind die Erklärungen der andern Gruppe, ja es wird in der Regel die so deutliche Form der gepolsterten Stühle verkannt.

Wir vermögen, wie gesagt, nicht den Sinn dieser Gruppen anzugeben, die nach der centralen Stelle, die sie im Friese gerade über der Thür des Tempels einnehmen, etwas Bedeutungsvolles zu enthalten scheinen. Freilich ist auch bei dieser Annahme auffallend, dass sich Niemand um diese Gruppen kümmert, und es ist ferner schwer einzusehn, was für ein bedeutungsvoller Vorgang in der Ueberreichung von Stühlen, die doch nur zum Sitzen dienen können, gemeint sein möge.

Aber nicht allein diese Gruppen, sondern die Bedeutung des ganzen Zuges ist noch durchaus nicht ermittelt. Wenn wir kurz Alles zusammenfassen, so sind die Elemente desselben folgende: Reiter, Wagen, Musikanten, Schüsseln- und Krugträger, Opferthiere, Mädchen mit Schaalen, Kannen, Fackeln und Räucherfass. Nun ist die gewöhnliche Meinung diese, dass der Zug die Prozession der grossen Panathenäen vorstelle, deren Zweck eben war, der Athene einen neugewirkten Peplos, der segelartig an einem Rollschiffe befestigt war, zu überbringen. Allein wir bemerkten schon, dass dieser Peplos für die Athene Polias und nicht für die Göttin des Parthenon bestimmt war und dass auch die als Ueberreichung des Peplos gedeutete Gruppe nicht darauf bezogen werden könne, so dass damit der für dies Fest charakteristische Zug aus der Darstellung schwinden würde, und da wir nun auch andere für die Panathenäen charakteristische Züge vermissen, die Kanephoren und die Schirm- und Sesselträgerinnen, so scheint diese Vermuthung unbegründet zu sein. Auch in Betreff des Reiterzuges wissen wir zwar, dass er ein Bestandtheil der Prozessionen überhaupt, nicht aber, dass er den Panathenäen ausschliesslich eigenthümlich war.

Wenn also der Peplos und seine Ueberreichung nicht der Zweck dieser Prozession ist, wer wird denn in Prozession hingeführt zu den Göttern, die in der Mitte des Frieses thronen? Es ist klar, dass die vordere Hälfte des Zuges, die Mädchen mit ihren Geräthen, die Opferthiere und die Musikanten, nicht die Pointe des Ganzen sondern nur Elemente enthält, die in ähnlicher Weise bei allen Opferzügen

Digitized by Google

wiederkehren. Auf den Vasen finden wir Prozessionen, wo Opferthiere unter dem Klang von Kithar und Flöte, wo Schüsseln mit Opfergaben und Rauchfässer herzugetragen werden, und so scheint auch hier die ganze vordere Hälfte des Zuges nur die Bedeutung zu haben, alle zu einem grossen Opferfest wichtigen und nothwendigen Erfordernisse herbeizubringen. Ebenso wenig aber kann in der Schaar der Reiter der geistige Mittelpunkt des Ganzen gefunden werden, schon ihr Platz am Ende der Prozession hindert. Wohl aber könnten die Wagen, welche die räumliche Mitte des Zuges einnehmen, auch der Bedeutung nach das wichtigste Element desselben sein, dasjenige, dem die Prozession gilt, und zu dem sich die Fussgänger und Reiter wie Anfang und Ende verhalten.

Nun ist die Vermuthung ausgesprochen, dass im Parthenon die Sieger in den grossen Panathenäischen Spielen ihren Siegerkranz erhalten hätten, eine Vermuthung, die uns sehr wahrscheinlich scheint in Hinblick auf eine Classe später zu erwähnender Votivreliefs aus Athen, in welchen die Pallas ganz in dem Habitus der Göttin des Parthenon, wie Phidias sie dargestellt hatte, als siegverleihende Göttin einem Sterblichen gegenüber erscheint. Ausserdem war die Göttin des Tempels als Siegverleiherin eben durch die Victoria auf ihrer Hand charakterisirt. Dürften wir nun dies voraussetzen, so läge hierin ein willkommner Anlass zur Deutung des Frieses. Die Jünglinge auf den Wagen nämlich wären dann als die Sieger in den Spielen zu betrachten, die in feierlicher Prozession zum Tempel geführt würden, um dort ihre Kränze zu erhalten und das grosse Siegesopfer zu feiern. So sehr wir indessen an die Möglichkeit einer solchen Feier glauben, so müssen wir doch gestehn, dass wir uns auf dem Boden blosser Hypothesen bewegen und nur nach Anleitung des Bildwerkes eine entsprechende Wirklichkeit vorausgesetzt haben.

Von dem künstlerischen Charakter und der Schönheit der Darstellung ist schon bei der Erklärung des Einzelnen die Rede gewesen, hier bemerken wir nur noch, dass die Arbeit, wie sich nicht anders erwarten lässt, sehr ungleich ist, da ein Fries von mehr als 500 Fuss Länge nicht von einem Künstler herrühren kann. Man vgl. z. B. die analogen Figuren zweier Ordner im Westen und Osten an der Nordwest- und Südostecke*, von denen erstere flach und unbedeutend

* Im Griechischen Saal n. 223 u. 157.

Digitized by Google

ist im Vergleich mit letzterer. Auch die Mähnen der Pferde sind sichtlich verschieden behandelt, bald ganz straff, bald wilder und bewegter, und geradezu fehlerhaft ist es, dass an einem Pferde des Westfrieses, welches den Kopf gesenkt hat, die Mähne nicht nach unten herabfällt*. Durchgängig ist aber der flache Reliefstil meisterhaft gehandhabt, indem nur einzelne Füsse gelegentlich verkürzt sind. Endlich erwähnen wir noch wenngleich zweifelnd die Bemerkung eines bedeutenden Archaeologen, dass aus dem Friese des Parthenon viele spätere Künstler die Motive zu ihren Werken genommen hätten, wie dies sichtlich der Fall sei mit einer Figur der Ostseite**, die dem Mars in der Villa Ludovisi***, und mit zwei Figuren der Westseite****, deren eine dem Dioskur des Phidias †, die andere dem sogenannten Jason †† entspreche. Wir zweifeln an der Richtigkeit dieser Bemerkung, weil die Aehnlichkeit, soweit sie vorhanden, eine direkte Entlehnung nicht nothwendig voraussetzt. Uebrigens kommt eine jener Figuren auf der Westseite noch einmal vor, und zwar nach sehr kurzer Distanz, während sonst zwar auch übereinstimmende Figuren gefunden werden, aber doch mit so bedeutenden Zwischenräumen, dass sie nicht gleich in die Augen fallen.

Im Jahre 437 v. Chr. wurde der Parthenon durch die Aufstellung des Tempelbildes dem Cultus übergeben, und damit ist ein Anhalt für die Datirung dieser Sculpturen gegeben. Wie lange man an dem Bau und seinem bildnerischen Schmuck gearbeitet habe, wissen wir nicht.

Die Geschichte der Zerstörung des Parthenon giebt Laborde Athènes aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles Vol. 2, wo auch die Carrey'schen Zeichnungen der Giebelfelder und eine frühere und spätere Abbildung des Weber'schen Kopfes mitgetheilt ist. Die besten Abbildungen der in London befindlichen Werke in den marbles of the british museum VI, der athenischen Fragmente bei Laborde le Parthénon pl. 26—28. Ueber die Auffindung und den Bestand der letzteren Ross Archaeol. Aufs. I p. 90. 114. Curtius bull. 1840 p. 135. Stephani Rh. Mus. 1846 p. 7. Beulé, l'acropole d'Athènes II chap. 2. Ein zur Orientirung nützliches Buch ist Ellis the Elgin and Phigaleian marbles II.

---

* Im Griechischen Saal n 212.

** n. 149.

*** Wird nächstens aufgestellt werden.

**** n. 210 und 209.

† Im Treppenhaus n. 187.

†† Im Niobidensaal n. 25.

Digitized by Google

In der von Cockerell (in den marbles of the british museum) versuchten Restauration des Ostgiebels ist die sogenannte Iris richtig mit zurückgewandtem Kopf ergänzt, nichtsdestoweniger aber folgt der Text der gewöhnlichen Erklärung, dass sie etwas verkündige. Die fehlenden Glieder der vorhandenen Figuren sind durchweg richtig angegeben, nur ist die Bewegung der rechten Hand an der liegenden Figur der rechten Ecke gewiss nicht richtig, da diese Figur noch ganz unbetheiligt ist. Dass endlich die ganze Mitte, die Cockerell mit ruhig stehenden Figuren angefüllt hat, ganz verschieden zu denken ist, geht einmal aus der Scene an sich hervor, die nicht so ruhige Zuschauer duldet und ausserdem aus dem dahingehörigen Fragment, das Cockerell freilich noch nicht kannte. Dieser Fehler ist in Falkener's Restauration (im classical museum I) vermieden, dessen Gedanke übrigens, die Pallas emporschwebend darzustellen, mir unplastisch und für die Zeit des Phidias unmöglich scheint. Auch weiss ich nicht wohin sie denn schwebt.

Die Recension der Literatur beginnen wir mit Welcker's Aufsatz in den A. D. I, 67 ff., indem wir wegen der früheren Literatur eben auf diesen verweisen. Hinsichtlich des Ostgiebels erklärt Welcker die erhaltenen Figuren der Ecken als attische Dämonen, indem er für das Ganze annimmt, dass Phidias darstellen wollte, „wie die neugeborene Göttin zunächst für Athen geboren war." Ich gestehe, dass mir dieser Gedanke klein und unpoetisch erscheint, ausserdem wird der klare Gegensatz zwischen Ost- und Westgiebel verwischt, da in letzterem das Verhältniss der Pallas zu ihrem Land deutlich ausgesprochen war. Auch vermisse ich in den einzelnen Figuren jeden Anlass, sie auf attische Dämonen zu beziehen. Die Erklärung des Herakles als Kekrops ist in Welcker's Sinn, der die drei Frauen zur Rechten als seine Töchter erklärt, mindestens bedenklich, denn einen unbärtigen Mann als Vater drei erwachsener Frauen einzuführen, konnte einem Künstler schwerlich einfallen, aber auch wenn wir die letztere Erklärung fallen lassen, so würde Kekrops als unbärtiger Mann immer auffallend bleiben. Ob die drei Frauen zur Rechten schwesterlich zusammengehören, ist mir sehr zweifelhaft, denn dass die mittlere der vorderen den Arm auf den Schooss lege, scheint zwar nach Carrey's Zeichnung der Fall zu sein, nach dem Original aber ist es nicht so. Aber auch wenn sie zusammengehörten, würde ich hier und in allen übrigen Fällen von einer Namengebung abstehn, die ohne allen Anhaltspunkt im Gegebenen ist. Nur das eine lässt sich mit Sicherheit annehmen, dass die in den Ecken des Giebels befindlichen Figuren nach ihrem Platz nicht vornehmere, sondern mehr untergeordnete Gottheiten vorstellen müssen. Auch die symbolischen Erklärungen Welcker's, wonach die letzte Figur zur Rechten als Pandrosos genommen wird, „weil die ausgedehnte Gestalt der Verbreitung des Thaus oder dem Namen Pandrosos entspricht," und das über die sogenannte Iris, die Welcker für Oreithyia erklärt, Gesagte, dem ein Verkennen des Motivs ihrer Bewegung zu Grunde liegt, sind für mich nichts weniger als überzeugend.

In der Erklärung des Westgiebels geht Welcker ebenfalls, wie ich glaube, zu wenig auf das in den erhaltenen Fragmenten Gegebene ein, so dass er p. 110 meinen konnte, dass nur die mittleren Figuren auf die Entscheidung zwischen den beiden Göttern gerichtet seien, da doch das auf Seiten der Athene Erhaltene überall das Gegentheil wahrnehmen lässt, wie es ja auch sowohl nach der Bedeutung der in der Mitte vor-

Digitized by Google

gehenden Handlung — wie könnten dabei wohl die Anwesenden ruhig sein! — als nach den Gesetzen einer Giebelcomposition nothwendig ist. Auf Carrey's Zeichnung, deren zahlreiche Fehler und Ungenauigkeiten eine genaue Vergleichung der Originale, die wir jetzt besser anstellen können, als er, erkennen lässt, kann man sich in solchen Fragen nicht verlassen. Völlig in Widerspruch mit den Originalwerken ist das über die Bewegung in der Gruppe von „Herakles und Hebe" p. 122 Bemerkte, aber auch das Motiv der Mittelgruppe ist ebenso wenig getroffen, wie in der Erklärung O. Müller's. Denn wie könnte Minerva bei dieser Stellung sich ihrem Wagen zuwenden? Sie müsste ja doch mehr im Profil stehen und wenigstens den Kopf nach den Pferden hinwenden. Besonders aber fehlt jede Motivirung für die Stellung des Poseidon, die deutlich nicht eine freiwillig erfolgte, sondern durch eine entgegentretende Gewalt veranlasste ist. Aber auch abgesehn von dieser gegebenen Stellung, wodurch wird denn — den Gedanken Welcker's einmal zugegeben — Poseidon zum Zurückweichen veranlasst? Der Mythus erklärt dies vortrefflich dadurch, dass er ein Eingreifen des Zeus in den Streit der Götter und die Einsetzung eines Gerichtshofes dichtet; wäre dies auch im Bilde gemeint, so hätte der Künstler es andeuten müssen, denn sonst muss man glauben, dass Poseidon aus freien Stücken weicht, was ja doch eine nach dem Charakter des Gottes unmögliche Annahme ist. Vielmehr Phidias hat nicht einen Moment nach dem Streit, sondern den Streit selbst dargestellt, aber er hat dabei seine Landesgöttin in einer Weise charakterisirt, die das Eingreifen des Zeus, durch welchen der Mythus den Streit schlichtet, überflüssig erscheinen lässt. Dass er sich nicht gescheut hat, die Möglichkeit eines Conflicts zwischen Pallas und Poseidon anzudeuten, scheint mir im Hinblick auf die Götterkämpfe des Epos keiner weiteren Rechtfertigung zu bedürfen. Nach meiner Ansicht hat daher der von Welcker nicht sehr gerecht beurtheilte Lloyd die Bewegung der Hauptfiguren im Wesentlichen richtig aufgefasst.

Overbeck (Gesch. d. gr Plast. I. 243 ff.) schliesst sich an Welcker an, nicht ohne einige meistens gegründete Ausstellungen im Einzelnen, aber er behält den alten Irrthum bei, dass die Iris etwas verkündige und fügt den neuen grösseren hinzu, dass auch Nike abwärts, also nach der Ecke des Giebels, gleichfalls um etwas zu verkündigen schwebe. Von der Verkennung der Bewegung abgesehn, so steht schon dies seiner Ansicht entgegen, dass wir dann den einheitlichen Raum des Giebelfeldes in zwei Lokalitäten, Olymp und Erde, zu zerlegen hätten, was doch wohl seine Schwierigkeiten hätte.

Die Abhandlung Lloyd's on the eastern pediment of the Parthenon, London 1861, ist mir leider nicht zugänglich gewesen, ich habe nur durch den Archaeol. Anz. 1860 p. 84 von seinen beiden schönen Entdeckungen der Selene und des rechten Oberschenkels der Nike Kunde. Stephani Compte-rendu pour l'année 1864 p. 80 meint, der Torso der Selene könne ebenso gut einer Artemis angehört haben, aber wie soll dann die Stellung erklärt werden, die gerade für Selene so charakteristisch ist? Derselbe meint ferner a. a. O. p. 54 ff., dass die Erscheinung des Helios und der Selene die bewundernde Theilnahme der Natur an der Geburt der Pallas ausdrücken solle. Allein dann müssten sie ja doch in irgend einer Theilnahme ausdrückenden Aktion dargestellt sein, so wie auf dem christlichen Diptychon, das Stephani p. 68

Digitized by Google

für seine Auffassung anführt, da es ihr doch widerspricht. Denn sie sind hier nach dem gewöhnlichen Lauf der Natur dargestellt und wirken nur durch ihre Präsenz, nicht durch besondern individuellen Ausdruck.

Die Vermuthung von Beulé l'acropole d'Athènes, II chap. 2, dass das westliche Giebelfeld von Alcamenes, das östliche von Phidias sei, scheint mir zu denjenigen zu gehören, die man im Hinblick auf das geringe uns erhaltene Material gar nicht aufstellen sollte.

Die 16 in London und Paris befindlichen Metopen sind am besten abgebildet und erklärt in den Marbles of the Brit. mus. VII. Die Carrey'schen Zeichnungen und die Metopen, die sich noch am Tempel befinden, bei Laborde le Parthénon pl. 5 ff., darunter pl. 5 u. 7 die Metope mit dem Pegasus. Die kleine Flügelgestalt von der Nordseite ist abgebildet Révue archéol. 1845 p. 16; vgl. bullet. d. inst. 1845 p. 169. O. Jahn Arch. Beitr. p. 128. Ueber das Ganze vgl. Bröndsted Voyage en Grèce II. Beulé l'acropole d'Athènes II, ch. 3. Overbeck Gesch. d. gr. Plastik I, 256 und das dort Citirte.

Der Fries ist, soweit er sich in London befindet, abg. in den Ancient marbles of the british museum VIII. Dazu kommen als Ergänzung die Carrey'schen Zeichnungen und die Abbildungen einiger späterer Funde bei Laborde le Parthénon, endlich Stuart antiquities of Athens II pl. 13—30. IV pl. 6—28. Ueber die spätern Funde und das noch in Athen Befindliche vgl. Ross Archaeol. Aufs. I p. 5. 8. 113. bullet. 1833 p. 89. 140. 1840 p. 66. Stephani im Rhein. Mus. 1846 p. 7.

Hinsichtlich der Erklärung ist besonders der Text zu den ancient marbles von Hawkins oder wie E. Braun, Annali 1854 p. 17 sagt, von Birch zu vergleichen. Hier sind zuerst die Stühle an der Ostseite als das erkannt was sie sind, wenngleich noch eine unhaltbare Vermuthung daran geknüpft wird, und es ist Overbeck (im Rhein. Mus. 1859 p. 161), dessen Polemik gegen Petersen ich vollkommen beistimme, nicht gelungen, die Stühle zu beseitigen. Mir scheint es am wahrscheinlichsten, dass die beiden Stühle keinen andern Zweck haben als diesen, der Frau neben den Mädchen und dem Mann neben dem Knaben Sitze zu verschaffen und dass die correspondirende Scene der angeblichen Peplosüberreichung auch etwas Analoges bedeuten muss, dass aber mit dieser äusserlich bedeutungslosen Handlung ein für das Ganze wichtiger Moment indicirt wurde. Ausserdem ist besonders O. Müller Kl. Schr. II, 555 zu vergleichen, dessen Apobaten und Hamillen ich mir freilich nicht aneignen kann, der aber namentlich das Verdienst hat, die letzte Göttergruppe zur Rechten richtig erklärt zu haben. Seine Bemerkung über die Gypsabgüsse, in denen dieselbe am richtigsten erhalten, wurde übersehn oder für irrthümlich erklärt, ist aber neuerdings sehr scharfsinnig von Michaelis Nuove memorie dell' inst. p. 183 tav. 8 als vollkommen richtig nachgewiesen. Der überzeugenden Abhandlung des Letzteren über die Göttergruppen folgt in den meisten Punkten unser Text. Von Bötticher's Vermuthungen über den Parthenon (Erbkam's Ztschr. f. Bauwesen 1852. 1853) kann ich mir nur diejenige aneignen, dass die Sieger in den panathenäischen Spielen im Tempel ihren Kranz erhalten hätten. Vgl. ausserdem Beulé l'acropole d'Athènes II, ch. 4 u. Overbeck Gesch. d. gr. Plastik I p. 264.

Digitized by Google

298. **Die eleusinischen Gottheiten***, Marmorrelief, 1859 in Eleusis gefunden und in Athen befindlich.

Es ist kein Zweifel, dass in den beiden Frauen Cora und Demeter zu erkennen sind, aber man schwankt in der Vertheilung der Namen. Uns scheint die Figur zur Linken entschieden jugendlicher und namentlich lässt der deutlich beabsichtigte Gegensatz zwischen einer strenger gehaltenen, in Haar und Gewandung einfacheren und einer mit reicherem und prächtigerem Detail bedeckten Figur nicht zweifeln, wo wir die Jungfrau und wo die Matrone zu suchen haben. Es ist ein die ganze griechische Kunst durchdringender und auch sehr natürlicher Zug, die Jungfrau möglichst schlicht und anspruchslos, die Matrone dagegen reicher darzustellen.

Aber wie der Knabe in der Mitte der Frauen zu benennen und welche Handlung zwischen ihnen vorgehe, ist sehr schwer zu sagen. Die Frau mit dem Scepter, Cora, scheint ihm etwas zu übergeben, was ein kleiner Gegenstand gewesen sein muss, da sie ihn mit spitzen Fingern gefasst hielt, die andere Frau, Demeter, setzt ihm einen Kranz auf. Man bemerkt vor dem Kopf des Knaben ein Bohrloch, das zur Befestigung des Kranzes gedient haben wird, der andrerseits durch den freiabstehenden Daumen der Demeter gehalten wurde. Der Knabe ist Triptolemus, Jacchos, auch Plutos genannt, aber jeder dieser Benennungen stehen erhebliche Bedenken entgegen.

Farbenspuren haben sich nicht erhalten, aber ausser dem Kranz waren noch andere Zierrathen von Metall angefügt, wie die zurückgebliebenen Bohrlöcher beweisen. Demeter nämlich hatte Armband, Halsband und Ohrringe und auch dieser Schmuck trug dazu bei, ihr im Gegensatz zu ihrer Tochter einen reicheren Charakter zu verleihen.

Es giebt kaum ein zweites Werk der griechischen Kunst von so eminent religiösem Charakter wie dieses. Die Götter am Parthenonfries machen im Vergleich mit der ernsten Feierlichkeit, ja man möchte sagen, Andacht, die über dieser Composition ausgebreitet ist, den Eindruck heiterer Anmuth. Gerade in dieser Beziehung ist das Relief wahrhaft unschätzbar, es ist der schönste Repräsentant einer Kunstrichtung, die vom Glauben getragen wird.

Indessen darf uns der freiere Charakter der Götter des

* Im Archaeologischen Apparat der Kgl. Universität.

Digitized by Google

Parthenonfrieses nicht abhalten, dem Relief eine gleichzeitige Entstehung zu vindiciren. Die Cora stimmt nämlich überraschend mit den Mädchen an der Ostseite dieses Frieses überein und der hervorgehobene Unterschied in der Darstellung der Götter kann ebensowohl aus der Verschiedenheit der Situation wie aus der Verschiedenheit der Zeit abgeleitet werden. Wenn sich die Götter zur Theilnahme an einem Fest ihres Volkes versammeln, so wird ihr Benehmen freier und zwangloser sein, als wenn sie, wie wir hier voraussetzen müssen, in einem religiös bedeutsamen Sinn vorgestellt sind. Das Relief hat gewiss dem Cultus gedient, aber wir wissen nicht, wo es angebracht war, es würde in schönster Harmonie mit einer ernsten architektonischen Umgebung stehn.

Vgl. bullet. 1859 p. 200. Abg. Monum. d. inst. VI, tav. 45 mit der Erklärung von Welcker Ann. 1860 p. 454 und dem Zusatz von Michaelis p. 470 ff. Vgl. Welcker's A. D. V p. 104 ff. und Arch. Anz. 1861 p. 165. Triptolemus ist als Knabe dargestellt auf dem in Annali 1854 tav. 10 publicirten Relief, mit dem es aber, wie auch der Herausgeber meint, eine besondre Bewandtniss haben mag. Jacchos dagegen wurde als kleines Kind gedacht, wie Stephani Compte-rendu p. l'année 1859 p. 40 bemerkt; was dagegen angeführt ist, scheint mir nicht beweisend. An Plutos endlich mit Stephani a. a. O. p. 106 Anm. 2 zu denken, hindert mich schon der Mangel aller Attribute.

299. Orpheus und Eurydice*, Marmorrelief in Villa Albani. Ergänzt sind beide Füsse des Orpheus, der rechte Fuss der Eurydice, die rechte Wade und der halbe Unterarm des Hermes. Die Hand desselben ist übrigens, wie die beiden Wiederholungen des Reliefs in Neapel und Paris zeigen, richtig ergänzt, nur musste sie viel flacher gehalten werden, sie springt in unangenehmer Weise aus der Fläche heraus.

Die Deutung dieses Reliefs auf Orpheus und Eurydice ist durch die Darstellung selbst und auch durch Inschriften, die ein andres in Neapel befindliches Exemplar hat, gesichert. Die gewöhnliche Sage berichtet, dass Orpheus, als er gefolgt von der wiedergewonnenen Gattin auf die Oberwelt zurückkehrte und nun das Gebot sich nicht umzusehn übertrat, nur einen letzten Blick auf die Entschwindende habe werfen können, der Künstler dieses Reliefs hat statt dessen ein kurzes Beisammensein in schmerzlicher Zärtlichkeit dargestellt. Eurydice neigt sich innig hin zu Orpheus und hat, als könne sie nicht

* Im Niobidensaal n. 114.

Digitized by Google

von ihm lassen, die Hand auf seine Schulter gelegt, ihr antworten die Bewegungen des Orpheus, der sanft seine Hand auf die ihrige zu legen im Begriff ist. Aber es ist nur ein kurzer Moment des Wiedersehens, denn schon hat Hermes, der Seelenführer, die Eurydice bei der Hand ergriffen, um sie wieder hinab zu führen. Doch auch dem Gott wird es schwer, das Paar zu trennen, ein Zug des Mitleids ist auf seinem Antlitz zu lesen und die Rechte presst sich wie in schmerzlicher Bewegung zusammen. Sein Herz widerstrebt der Pflicht des Berufs.

Den Helm des Orpheus findet man öfter an Amazonen, es ist jedenfalls eine ausländische Tracht gemeint; an den Stiefeln, die den Wandernden charakterisiren, ist der überfallende Rand nur durch einen Einschnitt bezeichnet, vermuthlich weil der Künstler auf malerische Zuthat rechnete. Hermes trägt nach älterer Weise ausser seinem kurzen Mantel ein Untergewand, charakteristisch ist an ihm der herabfallende Hut und der krauslockige Kopf, seine ganze Erscheinung stimmt merkwürdig überein mit den Jünglingen am Parthenonfries. Es ist derselbe Schnitt des Kopfes mit den kleinen, auch noch zu hoch stehenden Ohren, und das graziöse Motiv des aufgeschürzten Rockes findet sich dort ebenso. Aber auch die übrigen Figuren tragen in der Gewandung und in dem zarten Ausdruck den Stempel attischer Kunst und zwar der Blüthezeit. Das Relief kann nicht lange nach dem Parthenonfries entstanden sein, es gehört an das Ende des fünften Jahrhunderts.

Original ist es übrigens so wenig, wie jene anderen Exemplare. Dagegen sprechen mehrere auffallende Fehler, z. B. ist die linke Wade des Hermes verzeichnet, der rechte Daumen der Eurydice zu kurz u. s. w.

Es wäre möglich, dass diese Copien zum Schmuck von Gräbern liebender Gatten bestimmt waren. Dies würde wenigstens der römischen Sitte entsprechen. Die Sarkophagdarstellungen zeigen, wie man durch analoge Bilder des Mythus die Verhältnisse des Gestorbenen und der Ueberlebenden auszudrücken liebte.

Das Relief ist eines der schönsten Beispiele für die schon von Winckelmann richtig erkannte, wenn auch nicht richtig begründete Eigenthümlichkeit der griechischen Kunst, den Affekt möglichst zn mildern in der Darstellung. Wie zart und leise, nur durch sanfte stumme Geberden ist hier

Digitized by Google

der grosse Schmerz ausgedrückt! Die Poesie kann sich freier bewegen in der Schilderung von Seelenbewegungen, der Plastik ziemt es das Natürliche im Ausdruck der Empfindung, das immer mit Heftigkeit verbunden ist, gleichsam zu dämpfen und in edle Zucht zu nehmen, wodurch es an Wirkung nicht verliert. Dies Gedämpfte und Gemässigte ist aber nur der Blüthezeit der Kunst eigen, später machte die Natur ihre Ungebundenheit geltend.

Abg. Zoëga bassiril. I, 42. Die Beischriften des Pariser Exemplars Amphion, Antiopa, Zethus sind nach den Bemerkungen von Zoëga bei Welcker. A. D. 2, 319 Anm. für modern zu halten, womit, wie O. Jahn Archaeol. Ztg. 1853 p. 84 mit Recht bemerkt, jeder Grund zu der Annahme wegfällt, man habe eine ursprünglich auf Orpheus bezügliche Darstellung für einen andern Mythus benutzt. Und das um so mehr, weil die Composition, wie Zoëga I, p. 196 sehr überzeugend ausgeführt hat, gar nicht der nach jenen modernen Inschriften vorauszusetzenden Scene entspricht. Jahn a. a. O. bezweifelt auch die Aechtheit der griechischen Inschriften des Neaplers Exemplars mit erheblichen Gründen. Andererseits vgl. Gerhard Neap. Ant. n. 206, wo nur *ΗΡΜΗΣ*, nicht aber *ΗΥΡΙΔΙΚΗ* sondern *ΕΥΡΥΔΙΚΗ* angegeben wird.

Zoëga, der zuerst die richtige Deutung gab gegen Winckelmann (monum. ined. 85), irrte doch in der Bestimmung des Moments, was in der Beschreibg. Rom's 3, 2, 531 hervorgehoben wird. Aber wie er den Gestus des Orpheus auffasst (ella tutta rivolta al suo consorte ed amante la man gli pone sulla spalla ed egli afferra la mano di lei, come se cambievolmente cercasser d'accertarsi avere l'uno l'altro riavuto, anco le lor facce chinandosi l'una ver l'altra come per riunirsi) scheint mir richtiger als Jahn's Bemerkung, er berühre mit seiner Hand sanft die ihrige, als wolle er sie entfernen und „er sucht seines Fehls eingedenk in schmerzlicher Resignation den Abschied herbeizuführen." Ich finde dies nicht so schön und natürlich, auch scheint mir die Bewegung der Hand mehr Zoëga's Annahme zu empfehlen. Ueber den Helm des Orpheus vgl. die Anm. zur Wiener Amazonenstatue n. 53. Das harte Urtheil Zoëga's über den Stil des Reliefs, das er vor Phidias entstanden glaubt, scheint jetzt unbegreiflich, es gehört einer Zeit an, als man die Sculpturen vom Parthenon und überhaupt griechischen Stil noch nicht genauer kannte. Besonders zu empfehlen ist die Schilderung des Reliefs in E. Braun's Ruinen und Museen Rom's p. 649 ff., wo es mit Recht nicht als Original (wie in der Beschreibg Rom's a. a. O. gemeint ist) sondern als Wiederholung eines Werks aus der Schule des Phidias angesehn wird. Nur die Schlussbemerkung: „Man sollte vermuthen, dass Hermes den Schlangenstab gehalten habe. Von dem Vorhandensein des letzteren zeigt sich indess keine Spur, was um so weniger Wunder nehmen wird, als die Alten in ähnlichen Darstellungen derartiges Beiwerk, selbst Waffen und was zur dargestellten Handlung gehört, nur durch den ausdrucksvollen Gestus der Hand und des Arms anzudeuten pflegen" — ist im Allgemeinen gewiss richtig, aber gilt nicht für so flachgehaltene Reliefs wie das unsrige, wo nichts hinderte, das Attribut anzugeben.

Digitized by Google

300. Angeblicher Hermes mit dem kleinen Bacchus*, Fragment eines Marmorreliefs, im Jahre 1840 in Athen an der Akropolis gefunden, ebendaselbst befindlich.

Man nimmt an, dass dieses Bruchstück zu der Figur eines Hermes, der ein Kind, Bacchus oder Jon, davontrage, gehört habe, indem man darin eine Uebereinstimmung mit vollständig erhaltenen Gruppen dieses Gegenstandes zu erkennen glaubte. Doch ist dabei die Stellung des rechten Beins nicht beachtet, das, wenn es einer einfach fortschreitenden Figur angehört hätte, mehr ins Profil gestellt sein müsste. Möglich wäre nur, diese Beine zu einer fortschreitenden und zugleich sich umschauenden Figur zu ergänzen, aber auch Andres, z. B. ein Krieger in der Stellung der sekundirenden Figur in der Gruppe des Kritios n. 24. 25., wäre möglich, so dass der Gegenstand unbestimmt bleiben muss. Was den Stil betrifft, so weisen die kräftigen und lebendigen Formen in die schönste Zeit der attischen Kunst und nicht mit Unrecht sind die Metopen des Parthenon verglichen.

Abg. bei Ussing Griech. Reisen und Studien Taf. 2, der annimmt, das Fragment gehöre zu einer Gruppe, die den Hermes darstelle, das Bacchuskind den drei Grazien überbringend, und von dem Philosophen Socrates, der in früheren Jahren Bildhauer war, herrühre. Dem stimmt Brunn im bullet. 1858 p. 128 bei, während O. Jahn Arch. Ztg. 1860 p. 128 daran zweifelt und auf Göttling's Angabe eines andern Fundorts gestützt, Hermes mit dem kleinen Jon dargestellt glaubt. Auch Stephani Compte-rendu p. l'année 1861 p. 17 A. 3 zweifelt an Ussing's Annahme, und uns erscheint sie nach dem im Text Bemerkten irrthümlich, indem höchstens ein sich umschauender Hermes, wie auf dem Relief bei Müller-Wieseler II, 34, 392 dargestellt sein könnte, der in Ussing's Scene nicht hineinpassen würde. Beulé l'acropole d'Athènes I, 290 findet den Stil den Metopen des Parthenon ähnlich.

301—323. Reliefs vom Apollotempel in Phigalia**, im Jahre 1812 durch dieselbe Gesellschaft von Deutschen und Engländern, welche die äginetischen Statuen auffanden, entdeckt und im britischen Museum befindlich.

Der Fries befand sich im Innern der Cella des Tempels über den Halbsäulen, welche den offnen Raum des Innern, das Hypaithron, umgaben. Er ist von einigen leicht zu ergänzenden Verstümmelungen abgesehn vollständig erhalten, da seine Ausdehnung mit den durch die Dimensionen der

---

* Im Treppenhaus n. 31.
** Ebendas. n. 134—156.

Digitized by Google

Cella gegebenen Maassen übereinstimmt, die beiden ungleich langen Hälften desselben, der Amazonen- und Centaurenkampf können daher nicht so vertheilt werden, dass jede derselben je zwei Seiten, eine längere und eine schmalere Seite einnahm, sondern die längere Amazonenschlacht griff noch mit einer Platte auf die zweite Langseite hinüber. Die Eckplatten konnten ausfindig gemacht werden, innerhalb derselben ist aber die ursprüngliche Anordnung nicht mehr mit Sicherheit anzugeben, denn die einzelnen Platten schliessen in der Regel mit vollen Figuren ab, der Künstler hat dieselben abweichend von der sonstigen Praxis so eingetheilt, dass ihre Fugen gewöhnlich nicht mitten in eine Figur hinein, sondern in den Zwischenraum zweier Figuren fallen. Aus den Kampfscenen selbst aber Aufschlüsse über ihre ursprüngliche Disposition zu gewinnen, ist uns nicht gelungen, und wir bezweifeln, dass ein bestimmter Fortgang der Aktion darin aufzufinden sei.

Der Grund für die Theilung des Reliefs in ungleich lange Hälften liegt vielleicht darin, dass eine enge, die architektonische Trennung möglichst aufhebende Verbindung aller Seiten des Frieses beabsichtigt war, besonders aber in der dem Götterpaar, Artemis und Apollo, zugedachten Rolle. Wurden der Amazonen- und Centaurenkampf auf je zwei Seiten des Frieses genau vertheilt, so konnten die Götter, die übrigens in keinem Fall eine architektonisch wichtige Stelle eingenommen haben, nur zu einer oder der andern Scene hinzugezogen wurden, jetzt dagegen befinden sie sich in der Mitte zwischen beiden und zwar ohne durch eine Ecke von einer derselben getrennt zu sein, sie müssen also als Helfer in beiden Kämpfen aufgefasst werden, wenngleich sie sich zunächst den Centauren als den gefährlicheren Gegnern der Griechen zuwenden.

Die Composition dieses Frieses ist von der höchsten Lebendigkeit, in keiner Scene des Amazonen- noch des Centaurenkampfs, soviel wir ihrer kennen, offenbart sich eine so kecke und erregte Phantasie. Schon in der Erfindung, indem wir nur hier gewisse kleine Züge finden, welche die Wildheit des Kampfs ungemein steigern. So bemerken wir auf der Seite der Amazonen einen Altar, von dem eine Schutzflehende gewaltsam fortgerissen wird, und eine ähnliche Scene am Schluss der Centaurenschlacht, wo bei einem kleinen Götterbild alterthümlicher Art zwei Frauen Schutz suchen.

Digitized by Google

Dahin gehört auch die Einführung der Kinder in die Centaurenschlacht.

Weder am Parthenon noch Theseion finden wir ähnliche Züge und man möchte glauben, dass der Künstler sie aus eigner Phantasie um Schrecken und Verwirrung zu steigern hinzugefügt habe. Auf beiden Seiten wogt der Kampf mit der äussersten Wildheit, während aber das Wilde und Schreckliche auf der Seite der Centauren ziemlich ohne Milderung, wie bei solchen Gegnern nicht anders zu erwarten, dominirt, wird es im Amazonenkampf durch viele rührende Scenen unterbrochen, durch die Sorge um die Verwundeten, die sich besonders schön in der Gruppe ausspricht, wo ein Freund den andern aus dem Gefecht führt*, oder durch die sanfte Schönheit Sterbender, wie in der unvergleichlichen Figur der mit schlaffen Knien und Armen zusammensinkenden Amazone**. Auch regt sich in Freund und Feind das Mitgefühl mit einander, wie in der Gruppe wo eine Amazone einen verlorenen Griechen vor dem Todesstreich ihrer Gefährtin zu retten sucht***, und in der andern, wo ein Grieche mit theilnehmender Geberde eine auf den Tod verwundete Amazone vom Pferde hebt****.

Von einzelnen bestimmten Figuren lässt sich im Amazonenkampf nur Theseus† hervorheben, der durch das Löwenfell kenntlich die Keule gegen eine berittene Amazone schwingt, in welcher wir die feindliche Führerin voraussetzen dürfen; in dem Centaurenkampf ist ausser dem bogenschiessenden Apoll††, den Artemis als Lenkerin des Hirschgespannes begleitet, in der letzten Figur, hinter welcher der Baum mit dem Löwenfell steht, ebenfalls Theseus††† zu erkennen, ausserdem noch Käneus††††, den die Centauren in die Erde drücken, in einer mit dem westlichen Fries des Theseion übereinstimmenden Gruppe.

Es sind also Thaten des attischen Nationalhelden Theseus in diesen Reliefs verewigt, ohne dass wir einen Grund

* n. 145.
** n. 135.
*** n. 136.
**** n. 141.
† n. 141.
†† n. 146.
††† n. 156.
†††† n. 153.

Digitized by Google

für die Wahl dieses Gegenstandes an diesem Ort angeben könnten. Wir bemerkten auch schon oben, dass der Centaurenkampf ein zu häufig an griechischen Tempeln vorkommender Gegenstand sei, als dass man überall speciellere Beziehungen annehmen dürfe. Nur das ist klar, dass die Einführung des Apoll als Beistandes der Griechen durch die Rücksicht auf den Gott des Tempels, der hier speziell als Epikurios, als Helfer in der Noth verehrt wurde, veranlasst ist.

Für die Zeitbestimmung des Werkes haben wir daran einen Anhaltspunkt, dass Ictinos, der Erbauer des Parthenon, auch diesen Tempel erbaut hat. Gewiss aber ist der Bau oder wenigstens das Relief nach dem Parthenon entstanden, die Sculpturen haben einen leidenschaftlich erregten Charakter, der uns bereits an die Weise des vierten Jahrhunderts erinnert. Auch ist die Composition von ähnlicher Freiheit wie am Niketempel, indem die Kämpferpaare abwechseln mit figurenreicheren Scenen, und mehrere Male ist gegen den strengen Reliefstil gefehlt, besonders fühlbar und unschön in dem stark verkürzten Oberkörper eines todten Centauren*. Andrerseits ergiebt eine Vergleichung mit den Reliefs vom Mausoleum, dass sie diesen noch beträchtlich an Alter vorangehen. Die Gesichter sind ohne allen pathetischen Ausdruck, ja meistens ganz unbetheiligt, und statt der schlankeren Figuren der späteren Zeit finden wir hier vielmehr derbe, untersetzte Gestalten. Auch das ist vielleicht nicht zufällig, dass die Tracht der Amazonen hier fast durchgängig die hellenische ist.

Dass der Fries übrigens kein Originalwerk ist, zeigt schon die erwähnte Uebereinstimmung mit dem Theseion in der Käneusgruppe. Zudem ist ein entschiedener Widerspruch vorhanden zwischen der schönen, lebensvollen Erfindung und der oft handwerksmässigen Ausführung. Man vergleiche z. B. die Hand an der oben erwähnten schönen zusammenknickenden Amazone.

Abg. bei Stackelberg, der Apollotempel zu Bassae 1828. Bassirilievi della Grecia disegn. da G. M. Wagner 1814. Marbles of the British museum IV. Vgl. Overbeck Gesch. d. griech. Pl. I p. 331 ff. Fig. 61. 62.

Ueber die Vertheilung der Friesplatten hat kürzlich Ivanoff in Ann. 1865 p. 29 tav. A nach genauen Messungen eine Ansicht aufgestellt, der ich mich anschliessen musste, ohne freilich in allem Einzelnen, worin er ja selbst Freiheit lässt, mit ihm übereinstimmen zu können. So

* n. 148.

Digitized by Google

glaube ich nicht, dass die fünfte und sechste Tafel auf der linken dem Amazonenkampf angewiesenen Langseite, die zusammen vier sehr analoge Paare enthalten, unmittelbar auf einander folgten.

324—334. Sculpturen vom Erechtheum.

a) Zwei Karyatiden*, die eine aus Athen, die andre aus London.

Die Karyatidenhalle an der Südseite des Erechtheums hat in verhältnissmässig gutem Zustande die Stürme der späteren Zeiten überdauert. Noch fünf Mädchen standen an ihrem Platze, als die englischen Architekten Stuart und Revett im Anfange der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die Monumente des alten Athen aufnahmen, die sechste war verschwunden, der Torso derselben und der gänzlich zerschmetterte untere Theil sind aber im Jahre 1837 wieder aufgefunden. Wahrscheinlich ist sie bei der venetianischen Belagerung im Jahre 1687 von einer Bombe getroffen worden, doch konnten die Reste zusammengesetzt und ergänzt und die Figur im Jahre 1846 wieder aufgerichtet werden. Eine weitere Beschädigung erfuhr das Gebäude im Anfange dieses Jahrhunderts durch Lord Elgin, der eine Karyatide, die mittlere nach Westen zu**, nach London entführte, wo sie sich jetzt im britischen Museum befindet. An ihre Stelle ist im Jahre 1846 ein Abguss mit eiserner Axe getreten und auch eine dritte Karyatide, die am Boden lag, ist mit unbedeutender Restauration im Jahre 1837 wieder aufgerichtet, so dass also der ursprüngliche Zustand des Gebäudes so weit es möglich war restituirt ist. Die Hände sind an keiner einzigen Karyatide erhalten. Die Gewänder waren wahrscheinlich bemalt, man will wenigstens Spuren blauer Farbe in den Falten der Londoner Karyatide bemerkt haben.

Der Gedanke, menschliche Figuren an die Stelle von Säulen zu setzen, ist von den Griechen, wenn auch nicht ausgegangen, doch in der edelsten und zweckmässigsten Weise realisirt. Kleinere Geräthe, Thronsessel, Dreifüsse, Spiegel u. s. w. durch belebte Träger zu stützen, war schon lange üblich, in der Architektur ist es wohl vor den Perserkriegen nicht der Fall gewesen. Und zwar hat man, wie es scheint,

---

* Im Griechischen Saal n. 40. 41. Im Treppenhaus befindet sich eine Nachbildung der ganzen Halle, wo nur hinter jeder Eckfigur eine Karyatide zu suppliren ist.

** n. 41; die andere n. 40 ist ihre Nachbarin an der westlichen Seite.

Digitized by Google

zuerst Repräsentanten besiegter Völkerschaften zur Verrichtung dieser Sklavenarbeit ausersehn, denn nach glaubhaften Nachrichten stammt der Name der Karyatiden von der im fünften Jahrhundert wegen irgend einer Schuld zerstörten Stadt Karya, deren Frauen als Trägerinnen schwerer Lasten dargestellt Schuld und Strafe der Stadt verewigen sollten. Eine derartige, sei es historische oder in der Bestimmung des betreffenden Gebäudes begründete Beziehung wird wenigstens in der Blüthe der griechischen Kunst wohl immer die Wahl solcher Figuren veranlasst haben, einen rein ornamentalen Charakter erhielten sie wahrscheinlich erst später.

Die Karyatiden vom Erechtheum sind Mädchen mit einem Korbe auf dem Kopf, Korbträgerinnen, Kanephoren, welcher Name die attischen Mädchen bezeichnet, die bei Götterfesten Opfergeräthe in einem Korbe auf dem Kopfe trugen. Entweder liegt ihnen nur dieser allgemeinere Gedanke zu Grunde, dass sie als Gehülfinnen heiliger Handlungen auch die kleine Seitenhalle des Götterhauses tragen, oder sie stehen in noch speziellerem Bezug zu demselben als Arrhephoren d. h. als die Mädchen, die priesterliche Dienstleistungen im Erechtheum verrichteten und namentlich alljährlich an einem bestimmten Tage gewisse verborgene Heiligthümer in einem Korbe auf dem Kopf nach der Unterstadt trugen. Doch ist die letztere Annahme weniger wahrscheinlich, weil die Arrhephoren viel jünger waren als diese Karyatiden.

Die Mädchen tragen eine nur leichte Last, ein Gebälk jonischen Stils, welchem noch zur möglichsten Erleichterung der Fries fehlt. Ueberhaupt ist wohl nur unter leichteren Lasten die menschliche Figur, zumal die der Frau, passend, als Hauptstütze blieb bei den Griechen die starre, unbewegliche Säule fortwährend in Gebrauch.

Aus der Bestimmung der Mädchen, gleich Säulen zu tragen, kann ihre ganze Erscheinung abgeleitet werden, das architektonische Gesetz beherrscht sie, ohne freilich alle und jede Freiheit auszuschliessen. Zunächst können sie so wenig wie die Säulen, individuell verschieden sein, sie sind auch bis auf eine auch wieder aus einer architektonischen Forderung resultirende Verschiedenheit — kleine Abweichungen in Haaranordnung und Gewandfalten sind unwesentlich — untereinander völlig gleich. Diese Verschiedenheit besteht darin, dass die drei zur Rechten des vor ihrer Front Stehenden sich auf das linke, die drei zur Linken auf das rechte Bein

Digitized by Google

stützen. Es war nämlich nothwendig, dass die vier Karyatiden, die eine Aussenseite haben, das Stützbein mit seiner sich der senkrechten nähernden Linie nach aussen richteten, die gekrümmte Linie des Spielbeins wäre an der Aussenseite schwach und unharmonisch erschienen, dann aber mussten sich um der Symmetrie willen die beiden mittlern Karyatiden die eine nach rechts die andre nach links anschliessen. Dass die Mädchen aber nicht fest auf beiden Beinen stehn, ist ihnen durch die Leichtigkeit der Last möglich gemacht, sie tragen sicher und doch leicht, die zwanglose Haltung des einen Beins ist eine leise Milderung des strengen architektonischen Gesetzes, die der jonische Stil des Gebäudes, zumal dieser reichere anmuthigere jonische Stil erforderte. Es sind uns Karyatiden erhalten von streng symmetrischer Stellung und mit erhobenen Armen, andre von freierer Art nur einen Arm an den Korb legend, hier war eine Erhebung des Arms schon um desswillen unzulässig, weil die Rücksicht auf die gegenüberliegende nördliche und die gleichfalls von Säulen gestützte östliche Vorhalle einen möglichst einfachen, säulenartigen Umriss der Karyatiden wünschenswerth machte. Derselbe Grund verbot die vom Körper abspringenden Arme, eine Stillosigkeit, an welcher die neueste Architektur geringern Anstoss zu nehmen scheint, als die alte. An den Mädchen vom Erechtheum fasste der eine Arm leicht den Zipfel des hinten herabhängenden Mantels, der andre hing ruhig herab, gewiss ohne etwas in der Hand zu halten*. Auch das Gewand ist mit Rücksicht auf den Zweck der Figuren so angeordnet, dass die senkrechten Linien dominiren, ein weniger strenger Geschmack giebt sich in vielen Karyatiden römischer Zeit** zu erkennen, an welchen das Obergewand so angeordnet ist, dass diagonale Linien entstehn. Aber die gradlinige Strenge, welche die architektonische Stütze erfordert, ist auf's Glücklichste verbunden mit dem weicheren Linienfluss, den die menschliche Stütze beanspruchen darf. Die Karyatiden erfüllen allerdings ihren architektonischen Zweck, aber gehn nicht in ihm auf, wie die weit strenger stilisirten Giganten, die im agrigentinischen Zeustempel die Decke stützten.

Die Körperbildung der Mädchen ist ihrem Zweck ent-

---

* In der Nachbildung der Halle im Treppenhause tragen die Mädchen in einer Hand Aehren, wofür jeder Grund fehlt.

** Vgl. die Karyatiden über den Thüren des Niobidensaals.

Digitized by Google

sprechend kräftig, die zartere Stelle des Halses hat durch die zu beiden Seiten herabhängenden Flechten eine Unterstützung erhalten, die indessen wohl weniger mechanisch als stilistisch nothwendig ist, damit nämlich nicht der einfache, säulenartige Umriss durch die Einbiegung des Halses zu sehr unterbrochen werde. Auf dem Kopf liegt zunächst ein weicher Wulst, die nothwendige Unterlage für Geräthe die auf dem Kopf getragen werden, dann folgt ein korbartig gebildetes Glied, das wie ein jonisches Kapitäl, mit Eierstab und Perlenschnur verziert ist. Römische Karyatiden haben einen ganz nach der Wirklichkeit gestalteten Korb auf dem Kopfe, was für korinthischen Stil und eine mehr realistische Auffassung passend sein mag, hier dagegen kam es darauf an, sich dem jonischen Stil anzunähern und doch zugleich die besondre Natur des Säulenschaftes — der Mädchengestalt — zu berücksichtigen, für welche das gewöhnliche jonische Kapitäl fremdartig gewesen wäre. Sei es nun, dass der Künstler vom dorischen Kapitäl ausging oder das jonische mit Weglassung des Volutenkörpers zu Grunde legte, genug er bildete ein seiner Form nach einem Korbe ähnliches, aber auf jonische Weise verziertes Kapitäl, das eben jener doppelten Rücksicht entsprach.

An künstlerischem Werth stehn sich übrigens diese beiden Karyatiden nicht gleich, die Londoner ist entschieden bedeutender und rührt auch von andrer Hand her. So sind z. B. die Falten unter der Brust und an dem vortretenden Bein bei dieser nur fein angedeutet, dort derber und effectvoller hervortretend. Besonders dürfte aber die Vergleichung der Gewandpartie oberhalb der rechten Hüfte deutlich machen, dass die Londoner Figur edler und stilvoller gehalten ist.

b. Der Fries*, gefunden bei den Ausgrabungen im Jahre 1836 und in Athen befindlich.

Der Fries des Erechtheums, von welchem wir nur spärliche Trümmer besitzen, war nicht wie gewöhnlich, aus grösseren, mehrere Figuren enthaltenden Platten zusammengesetzt, sondern die einzelnen Figuren waren für sich aus pentelischem Marmor gearbeitet und dann auf einen Grund von schwarzem eleusinischem Stein aufgesetzt. Auf diesem Grunde und auf dem Vorsprung des Architravs haben sich noch eiserne Ha-

* Im Griechischen Saal n. 101—109, es sind aber nicht alle erhaltenen Fragmente hier in Gyps vorhanden

Digitized by Google

ken erhalten, durch welche die Figuren unten und an ihrer glatten Hinterfläche festgehalten wurden. Um den grellen Abstand der weissen Figuren und des schwarzen Grundes zu mildern, wird eine wenigstens theilweise Bemalung der ersteren anzunehmen sein, der schwarze Grund übrigens berechtigt uns auch für die Friese, an denen sich keine Spuren von Bemalung erhalten, einen farbigen Grund vorauszusetzen.

Wir besitzen die Reste einer Inschrift, welche eine Rechnungsablage über die für das Erechtheum verausgabten Gelder enthält und unter Andrem auch die Preise und Verfertiger einzelner Figuren des Frieses aufführt. Diese Figuren werden darin ganz allgemein als Männer, Frauen und Kinder mit näherer Angabe ihrer Aktion bezeichnet, so dass wenigstens ein Theil des Frieses aus dem Leben genommene Scenen enthielt. Andrerseits erfordern einige hier nicht im Abguss vorhandene Fragmente eine mythologische Deutung, wir werden daher annehmen dürfen, dass an diesem Fries wie an dem des Parthenon, Götter und Menschen vereinigt waren.

Zu welcher Classe von Wesen die hier vorhandenen Fragmente gehörten, ist nicht gewiss zu sagen, denn keins derselben ist mit einer in der Inschrift erwähnten Figur zu identificiren. Man hat die Frau, die den Knaben auf dem Schooss hat*, für eine Göttin erklärt, allein sie kann doch ebensowohl eine aus dem Leben genommene Figur sein, zumal da dieselbe Gruppe ganz ähnlich wiederkehrt**.

So dürftig das Erhaltene ist, so ist es doch seinem Stil nach, der den Reliefs von der Balustrade des Niketempels nahe steht, nichts weniger als werthlos. Auch hier finden wir die allgemeinen Eigenschaften des attischen Stils wieder, die Grazie und weiche, schöne Fülle, und besondere Beachtung verdient, dass wir hier zuerst die glatt anliegenden, auch den Nabel ausdrückenden Gewänder sehn, die der früheren Kunst fremd sind, später aber, als man einem leisen sinnlichen Reiz nicht mehr abgeneigt war, sehr beliebt wurden. Wir müssen nach Anleitung der Inschrift annehmen, dass die Verfertiger dieser Fragmente nicht eigentliche Künstler, sondern halbe Handwerker waren, denn die dort aufgeführten Arbeiter werden sonst nirgends erwähnt, und es ist nicht wahrscheinlich, dass berühmte Künstler einzelne Figuren eines Frieses über-

---

* n. 106.
** n. 108.

Digitized by Google

nommen und für Preise, wie sie dort angegeben werden — der Durchschnittspreis für die Figur ist 60 Drachmen (nach unserem Gelde etwa 15 Thlr.) — gearbeitet haben sollten. So bestätigt denn dieser Fries, wie alle uns erhaltene antike Handwerksarbeit, den oft ausgesprochenen Satz, dass die Griechen nicht allein als Schöpfer bedeutender Kunstwerke, sondern besonders dadurch so gross waren, dass die Kunst auch die ganze Thätigkeit des Handwerkers durchdrang.

Das Erechtheum wurde nicht vor den letzten Jahren des fünften Jahrhunderts vollendet, die erwähnte Inschrift gehört in das Jahr 406 (Ol. 93, 2.)

Die Karyatiden sind abg. bei Stuart antiquities II, ch. 2. Die in London befindliche (über deren Bemalung Semper, Stil I, 468) auch in den anc. marbles of the brit. museum IX, 6. Müller-Wieseler I, 20, 101. und Overbeck Gesch. d. Pl. I, p. 276.

Vgl. den Bericht von Ross aus dem Jahre 1837 in den Archaeol. Aufs. 1, 122 ff., wodurch die volltönenden Bemerkungen Beulé's (l'acropole d'Athènes 2, 274) über Frankreich's Verdienste um die Karyatidenhalle etwas modificirt werden.

Dass die Erzählung Vitruv's (I. 10) über die Karyatiden ihrem Kern nach glaubwürdig sei, zeigt Preller Annali 1843 p. 396 ff. Sie ist ganz im Einklang mit den ältesten Beispielen, die wir für die Verwendung menschlicher Figuren als architektonischer Stützen kennen, nämlich mit den Persern als Trägern des Dachs der persischen Halle in Sparta und den Giganten im agrigentinischen Zeustempel, die eine unverkennbare Negerphysiognomie haben.

Der Fries ist abg. Le Bas pl. 15—17. Ἐφημερὶς ἀρχ. I, 33—48. Rangabé antiquités helléniques I pl. 3. 4. Overbeck Gesch. d. gr. Pl. I, p. 281. Vgl. Beulé, l'acropole d'Athènes II p. 284 ff., der aber mit Unrecht in n. 102 das in der Inschrift erwähnte Pferdepaar wiederfindet, da jenes Fragment vielmehr Reste von drei Pferden zeigt. Ebenso wenig ist in n. 109 die in der Inschrift erwähnte Gruppe einer Frau an welche ein Kind lehnt, zu erkennen, da die Reste der knienden Figur des Fragments nicht auf ein Kind schliessen lassen.

Sicher mythologischen Inhalts sind eine Frau mit einem Löwen auf dem Schooss und eine zweite mit einem Löwen zur Seite.

Die Gruppe der Frau mit dem Kinde wird von Welcker Annali 1860 p. 461. Götterl. 2, 552 für Demeter mit Jacchos, von Stephani Ann. 1843 p. 310 für die Polias mit Erechtheus erklärt. An lezterer Stelle ist auch die Inschrift am vollständigsten mitgetheilt, vgl. Brunn Künstlergesch. I p. 248. Schöll Archaeol. Mitth. p. 129.

335—355. Sculpturen vom Niketempel.

a) Der Fries*.

Der Niketempel hat ein ähnliches Schicksal gehabt wie der Parthenon. Er stand bis zur venetianischen Bela-

* Im Treppenhaus n. 65—77.

Digitized by Google

Belagerung Athens unversehrt da und wurde dann durch Menschenhände zerstört. Die Türken brachen ihn ab um das schöne Material zum Bau einer Batterie zu verwenden. Doch war dies Loos immer noch weit glimpflicher als zerschossen zu werden, wie es dem Parthenon erging, denn man konnte daran denken, die abgebrochenen Stücke wieder neu zusammenzufügen. Dieser Versuch ist im Jahre 1835 unter Leitung des Prof. Ross von den Architekten Schaubert und Hansen gemacht und so glücklich gelungen, dass der Tempel bis auf Dach und Giebelfelder wieder fertig dasteht. Vom Fries freilich fehlen fast ganz die Nord- und Westseite*, die Lord Elgin bereits früher gefunden und nach London gebracht hatte, wo sie sich jetzt befinden. Sie sind indessen am Gebäude durch einen Abdruck in Terrakotta ersetzt. Der Fries der Ost- und Südseite** ist dagegen wieder auf seiner alten Stelle eingesetzt und bis auf Weniges vollständig erhalten. Leider sind die einzelnen Figuren an allen Theilen sehr verstümmelt, zum Theil durch absichtliche Beschädigung, zum Theil, weil der jonische Fries, der wegen des vorspringenden Architravs, hinter den er zurückweicht, ein höheres Relief erfordert, der Zerstörung so sehr ausgesetzt ist.

Die östliche Seite des Frieses, die Eingangsseite, steht in sehr entschiedenem Gegensatze zu den übrigen. Sie ist bis auf ein Stück der rechten Seite, das etwa 4—5 Figuren enthalten haben wird, erhalten, aber der Gegenstand der Darstellung ist kaum mehr zu erkennen. Nur das lässt sich behaupten, dass wir eine Götterversammlung vor uns haben, denn am linken Ende bemerken wir zwischen zwei Frauen einen geflügelten Knaben und in der Mittelgruppe zwischen den beiden sitzenden Männern eine Frau, die durch den Schild am linken Arm und die noch im Umriss erkennbare schräg über die Brust laufende Aegis sich als Pallas zu erkennen giebt. Sie ist durch ihre Stellung im Mittelpunkt und zwischen den beiden sitzenden Figuren als Hauptfigur bezeichnet, und zwar scheint es, dass sie als Sprecherin in einer Berathung der Götter fungirte. Denn eine bestimmte Scene ist unzweifelhaft gemeint, und die ernste und ruhige Haltung der Mittelfiguren spricht sehr dafür, eine Berathung

* Im Treppenhaus n. 76. 77 u. 68—70.
** Ebendas. n. 65—67 und 71—75.

Digitized by Google

der Götter zu statuiren. Freilich ist diese Ruhe nur in der nächsten Umgebung der Göttin vorhanden, nämlich in den je 5 Personen hinter den beiden in der Mitte sitzenden Figuren, dann folgen wieder, die senkrechten Linien der stehenden Figuren wohlthuend unterbrechend und symmetrisch mit einander correspondirend, sitzende Göttinnen (die zur Linken ist fast bis zur Unkenntlichkeit zerstört), und bei diesen herrscht ein bewegteres Leben, das sich auf der allein vollständig erhaltenen linken Seite nach dem Ende zu wieder etwas beruhigt. Wir wissen keinen Grund für diese bewegten Figuren anzuführen, sie schliessen indess nicht die Annahme einer Götterberathung aus, und wenn es nun als wahrscheinlich angenommen werden muss, dass der Fries der Vorderseite nicht ohne Zusammenhang war mit den Darstellungen der anderen Seiten, so könnte das Thema desselben so gefasst werden, dass Pallas hier im Götterkreise als Fürsprecherin für ihr Land erscheine in Hinblick auf die Gefahren, welche auf den anderen Seiten geschildert sind.

Die Darstellung auf den sich entsprechenden Langseiten bezieht sich auf die Kämpfe von Griechen und Persern, die sich sichtlich zum Nachtheile der letzteren entscheiden, die im Westen auf Kämpfe von Griechen gegen Griechen. Dass eine bestimmte Schlacht gemeint sei, wird durch nichts angedeutet, wir glauben auch, dass der bildnerische Schmuck an einem Heiligthum der Nike passender auf eine allgemeine Darstellung aller Kämpfe der Vergangenheit, als auf ein einzelnes Faktum bezogen wird.

Die Gegenüberstellung der verschiedenen Kleidung und Bewaffnung der Perser, deren Führer ähnlich wie in den Amazonenkämpfen beritten dargestellt sind, gab Gelegenheit zur reichsten Mannigfaltigkeit, bemerkenswerth ist auch das hier wie an Amazonenkämpfen häufiger vorkommende Motiv, dass der Grieche seinen Gegner am Schopf fasst, worin sich das Gefühl der Ueberlegenheit charakteristisch ausspricht. Auch an der Westseite in den Griechenkämpfen herrscht die grösste Mannigfaltigkeit und der Künstler hat die Freiheit, die ihm der jonische Fries bot, eine grössere Anzahl von Figuren zu einer Gruppe zu verbinden, in reichstem Maasse benutzt und dadurch eine grosse dramatische Lebendigkeit erreicht. Man vergleiche, um sich des Unterschiedes bewusst zu werden, die Friesreliefs vom Theseustempel, die im Ganzen noch dem Princip der paarweisen Gruppirung folgen,

Digitized

das eine Nothwendigkeit für den dorischen Fries ist und von daher noch beibehalten zu sein scheint, während hier sich gleichsam breitere Mittelpunkte der Aktion bilden — z. B. der Kampf um den Gefallenen —, an welche sich kleinere Gruppen anschliessen. Eine dichtere Art der Gruppirung ist nothwendig mit dieser Anordnung verbunden, so dass die Figuren sich zum grossen Theil decken, worin ebenfalls die Friese des Theseustempels merklich abweichen.

Die Lebendigkeit der Darstellung wird noch gesteigert durch die Wahl der Motive, in denen zum Theil ganz flüchtige Augenblicke, z. B. der von seinem Pferd herabstürzende Perser*, fixirt sind, und durch die ausserordentlich schlanken und feinen Gestalten. Dass es freilich nicht an Flüchtigkeiten fehlt, sind wir jetzt schon bei griechischen Friesreliefs gewohnt, man rechnete darauf, dass es in der Höhe wenig oder gar nicht auffalle, wie z. B. ein auf der Leiche eines Persers befindliches Griechenbein aus ihr heraus zu wachsen scheint**. Auf derselben Tafel ist noch ein ähnlicher Fall, auf anderen sind die Beine der Figuren bis zum Unmöglichen verlängert***.

Was die Entstehungszeit der Sculpturen betrifft, so haben wir an der Pallas der östlichen Seite einen festen Ausgangspunkt, sie entspricht nämlich in ihrer Tracht durchaus der Parthenos des Phidias. Schwerlich aber ist diese schöne und für die Parthenos so charakteristische Tracht von einem anderen Künstler als von Phidias erfunden und wir müssen demnach annehmen, dass diese Friesreliefs nachher entstanden. Wie lange nachher, ist schwer zu sagen, jedenfalls entfernen sich die Figuren in ihrer Körperbildung und auch durch eine mehr dramatische Lebendigkeit nicht wenig von den Gestalten des Parthenonfrieses.

b) Die Balustrade****.

Der Niketempel stösst in schräger Richtung mit seiner Nordwestecke an die zu den Propyläen hinaufführende Treppe, so dass zwischen dieser und dem Tempel ein

* n. 71.
** n. 75.
*** Vgl. namentlich n. 69.
**** Im Treppenhaus n. 79—87.

Digitized by Google

dreieckiger Raum übrig bleibt, dessen Hypothenuse die nördliche Langseite des Tempels bildet, während die längere Kathete parallel läuft mit der Treppe und die kleinere rechtwinklig auf dieselbe stösst. Dieses dreieckige Stück der Terrasse, auf welcher der Tempel steht, war mit einer durch Reliefs verzierten Balustrade umgeben, die als zierliche Bekrönung dem die Treppe Hinaufsteigenden erschien. Bei der Wiederaufrichtung des Niketempels im Jahre 1835 bemerkte man eine am Rand der Terrasse hinlaufende Furche, in welche genau wie in einen Rahmen die freilich nur fragmentirt aufgefundenen Marmortafeln hineinpassten. Diese waren unter sich durch Klammern verbunden und der obere Rand ergab, dass sich über ihnen noch ein Metallgitter befand. Die schönsten Fragmente sind bei der ersten Ausgrabung im Jahre 1835 gefunden, später ist noch einiges Unbedeutendere zum Vorschein gekommen*. Die Originale befinden sich in Athen uud zwar grösstentheils in der Cella des Niketempels.

Es war zu erwarten, dass die Reliefs der Balustrade eine Beziehung auf den Tempel hatten, den sie umgaben. Und so haben sich denn auch mit Ausnahme eines hier nicht vorhandenen Fragments, das eine Pallas darzustellen scheint, nur Darstellungen von Siegesgöttinnen gefunden. Sehr wahrscheinlich ist, dass die einzelnen Figuren zu einer gemeinsamen Handlung verbunden waren, von drei Stücken lässt sich dies mit genügender Sicherheit zeigen. Auf dem einen derselben, das hier nicht vorhanden ist, sieht man den linken Arm einer Siegesgöttin, die einen Helm auf ein Tropaion setzt, ihr gegenüber stand eine fast ganz erhaltene Nike**, deren ausgestreckte Arme gleichfalls etwas hinreichten oder mit der Errichtung des Siegeszeichens beschäftigt waren. Dazu kommt drittens eine Nike, welche im linken Arm eine Beinschiene hält***, die ebenfalls nur für das Tropaion bestimmt gewesen sein kann. Diese Scene der Errichtung des Siegeszeichens kann wie man ansprechend vermuthet hat, sehr wohl den Mittelpunkt des Ganzen gebildet haben. An sie schliesst sich auf leichte und natürliche Weise das grösste Fragment

* Was sich hier in Gyps befindet, ist bei der ersten Ausgrabung gefunden, doch sind nicht alle damals gefundenen Stücke hier.

** n. 80.

*** n. 82.

an, auf welchem zwei Niken mit den Vorbereitungen zum Siegesopfer beschäftigt sind*. Die eine hält den Opferstier am Strick und sucht das etwas wilde Thier zurückzuhalten, indem sie sich zurückbiegt und den Fuss gegen einen Stein stemmt, die andere eilt lebhaft vorwärts. Schwierig ist anzugeben, in welchem Bezug die äusserst graziöse Figur der die Sandalenbänder auflösenden Nike** zu den übrigen steht, und auffallend ist auch, dass das Fragment***, auf welchem sich die übergeschlagenen Beine einer Frau mit einem schwer bestimmbaren Geräth (etwa einem Helm?) auf dem Schooss erhalten haben, nach sicheren Spuren an der äussersten Ecke zur Rechten angebracht war, so dass also diese Figur den übrigen den Rücken kehrte.

Von Bemalung hat sich zwar keine Spur erhalten, doch muss sie vorausgesetzt werden. Denn mehrere Flügel von Niken sind ganz unausgeführt gelassen, und der Umstand, dass das Nackte der Figuren sorgfältig geglättet, das Uebrige aber rauh gelassen ist, scheint auch auf Bemalung mit Ausnahme des Nackten zu deuten. Einiges war auch von Bronce angefügt, zur Befestigung von Gürtelschnallen sieht man Löcher eingebohrt.

Der Stil der Reliefs deutet wenigstens im Allgemeinen auf eine etwas spätere Zeit, als die reiner und strenger stilisirten Friesreliefs des Tempels, unverkennbar aber ist ihre Verwandtschaft mit den Figuren vom Fries des Erechtheums. Eine gewisse weiche Ueppigkeit der Formen, ein grosser Reichthum des Details und das Bestreben durch knapp anliegende Gewänder das Nackte hervortreten zu lassen sind charakteristisch. Von einer Hand sind die erhaltenen Figuren schwerlich verfertigt, die Sandalenlöserin, eine der graziösesten Figuren der alten Kunst, zeigt ganz verschiedenen Geschmack von der dem Stier voraufeilenden Nike. Die reichen prächtigen Falten an jener sind scharfkantig, ähnlich wie in den Sculpturen der Parthenongiebel, dagegen runder an dieser, und der sonst überall beobachtete Gegensatz zwischen dem feinbrüchigen leinenen Untergewand und dem dickeren Mantel ist an dieser nicht zu bemerken. Ueberhaupt ist diese Figur zwar sehr schön gedacht, aber sie hat

* n. 81.
** n. 79.
*** n. 83.

Digitized by Google

ein freieres, rauschenderes Wesen, nicht so viel Adel wie die anderen, der Künstler hatte weniger Stil als seine Mitarbeiter. Die Reliefs scheinen daher, wie wir es vom Fries des Erechtheums wissen, von mehreren Händen ausgeführt und auch nicht früher als jene entstanden zu sein.

Ueber sämmtliche Sculpturen des Niketempels vgl. Ross, der Niketempel, mit Abbild. Beulé l'acropole d'Athènes I p. 236 ff. Overbeck Gesch. d. gr. Plastik p. 282 fig. 52. 53. Schöll Archaeol. Mitth. p. 131. Die in England befindlichen Friesplatten sind abg. in den anc. marbles IX, pl. 7—10, wo einiges Richtige gegen Ross gesagt, aber eine Anordnung der Kampfscenen vorgeschlagen wird, die mir unwahrscheinlich scheint. Ich kann an dem Fries nichts finden, was auf einen bestimmten Kampf deutete, denn der angeblich boeotische Hut auf der Westseite findet sich ebenso auf vielen attischen Monumenten (z. B. auf der athenischen Grabvase in München n. 88). Wichtig ist, dass nach dem Bericht von Köhler (im Arch. Anz. 1866 p. 167) kürzlich ein Fragment des Niketempels mit zwei kämpfenden Figuren, deren eine weiblich sein soll, gefunden ist, doch muss ich Näheres abwarten. Die im Text ausgesprochene Meinung über die Ostseite schliesst sich an Welcker A. D. I p. 95 Anm. 19 an.

Von den Balustradenreliefs sind ausser bei Ross mehrere in der Ἐφημ. ἀρχαιολ. 1842. 1843 und Archaeol. Ztg. 1862 Taf. 162 abgebildet. An letzterer Stelle p. 249 ff. giebt Michaelis einen genauen Bericht über das in Athen Vorhandene und eine sinnige und durch neue Argumente bereicherte Ausführung eines Gedankens von Ross Archaeol. Aufs. I, 116 Anm. Nur ist an der mit F. bezeichneten Nike die Beinschiene übersehn und das was Michaelis für einen Ansatz von Flügeln hält, ist ein unter dem Kopfband hervorkommender Haarbüschel, eine Tracht, wie sie sich z. B. an dem Sauroctonos, an dem herkulanischen Dionysoskopf und sonst findet.

356. **Bacchantin mit Opferstier***, Marmorrelief, gefunden bei den Ausgrabungen in Terra di Lavoro, im Vatikan befindlich.

Es ist nur ein Stück des Originals hier im Abguss, das Uebrige ist wahrscheinlich der starken Ergänzungen wegen weggelassen. Doch lässt ein übereinstimmendes Exemplar in Florenz schliessen, dass eine Frau mit einem Weihrauchaltar in der Rechten dem wilden Stier voranging, den die erhaltene Figur zurückzuhalten bemüht ist. Es handelt sich um die Vorbereitungen eines Stieropfers, doch sind diese lebhaft bewegten Gestalten wohl nicht Priesterinnen, sondern vermuthlich Bacchantinnen, die ihrem Gott ein Opfer bereiten.

* Im Treppenhaus n. 157.

Digitized by Google

Das Relief ist eine freie Copie einer Platte von der Balustrade des Niketempels**, aber viel derber ausgeführt.

Abg. Visconti Pio-Clem. V, 9. Nach Visconti und Gerhard Beschr. Rom's II. p. 158 ist die hier allein vorhandene Figur des Reliefs fast ganz neu, während ich mir vor dem Original notirt habe, dass gerade die andere dem Stier voraufgehende, hier fehlende Figur fast ganz neu sei. Da ich mir die Details aufgeschrieben, so muss ich an meiner Angabe festhalten. Neu sind danach Kopf, Brust und beide Hände der vordern Figur, welche statt die vom Rauchaltar, an welchem das ganze obere Stück neu ist, herabhängende Wollenschnur anzufassen, wie der Restaurator sinnlos angenommen hat, den Candelaber selbst fassen sollte, denn dass dieser von einer Figur getragen wurde, beweist die schräge Richtung desselben. Dass der Stier den Altar umstosse wie Michaelis Arch. Ztg. 1862 p. 255 annimmt, glaube ich nicht, die Frauen sind ja noch nicht an der Opferstätte, wo der Altar aufgestellt wird, angelangt.

C. Reliefs von Grabsteinen, Weihgeschenken und öffentlichen Dekreten.

a) Grabreliefs.

Schon bei der Erklärung einiger Grabsteine des alten Stils (n. 20. 21.) ist der Grundgedanke angedeutet, aus dem die sepulcralen Vorstellungen der Griechen hervorgegangen sind. Der Grabstein ist ein Denkstein, der Leben und Art des Verstorbenen in charakteristischer und poetischer Situation der Nachwelt gegenwärtig halten soll. Auch die römischen Grabsteine haben grösstentheils diesen Zweck, aber sie unterscheiden sich von den griechischen, wenigstens von denen besserer Zeit, dadurch, dass sie so oft nur äusserliche und prosaische Verhältnisse, namentlich das Handwerk des Verstorbenen verewigen, während die Griechen die poetischen und gemüthvollen Beziehungen oder Ereignissse in dem Leben des Abgeschiedenen aufzufinden und mit theilnehmender Innigkeit darzustellen wussten. Allerdings dachten sie dabei nur an das Vergangene, nicht an das Zukünftige, denn der Masse des Volks fehlte die frohe, todüberwindende Zuversicht, die Grundstimmung dieser Compositionen ist daher Trauer, nicht Hoffnung, aber die Trauer ist im Gegensatz zu der excentri-

* Im Treppenhaus n. 81.

Digitized by Google

schen Klage auf etruscischen Grabsteinen immer leise und gemässigt und der Schmerz sieht mehr wie Wehmuth aus.

Es versteht sich von selbst, dass die grosse Masse dieser Grabsteine Handwerksarbeit ist, einem allgemeinen Bedürfniss konnte nur das Handwerk genügen. Aber der Handwerker ist abhängig vom Künstler, er erfindet nicht sebstständig, sondern ahmt nach, und so erkennen wir auch in vielen Grabsteinen die Erfindung und Composition grosser Künstler, welche für die oft nur skizzenartige Ausführung reichlichen Ersatz bietet.

Vgl. Friedländer, de operibus anaglyphis in monumentis sepulcralibus graecis. Königsberg 1847. Friederichs, der bildliche Schmuck auf den Grabsteinen alter und neuer Zeit. Hamburg 1866.

357. Attisches Grabrelief*, um 1764 zu Rom in einem Weinberge, der dem Herzog von Caserta gehörte, nicht weit vom Triumphbogen des Gallienus aufgefunden, in Villa Albani befindlich.

Neu entdeckte attische Grabreliefs mit sehr ähnlichen Darstellungen berechtigen uns, auch dieses edle Werk derselben jetzt so zahlreich vertretenen Classe von Denkmälern zuzuschreiben. Es zierte das Grab eines Kriegers und verewigte eine glänzende Kriegsthat desselben. Nicht lebensvoller hätte die Gestalt des Siegers erfunden werden können, der von seinem Pferd herabgesprungen ist, um seinem Feind den letzten Streich zu geben, nicht rührender die Gestalt des Unterliegenden, der vergeblich seinen Mantel wie einen Schild vorhält. Und das Pferd würde, wenn nicht die Linke des Siegers (wie aus ihrer Bewegung zu schliessen) es am Zaum hielte, von der Wildheit des Kampfes gescheucht davoneilen. Es springt mit halbem Leibe aus dem Relief heraus, was zunächst formell nöthig war, damit es mit den Figuren der Jünglinge die gleiche Höhe des Reliefs einhielt, zugleich aber erhöht dieser Umstand die Lebendigkeit der Darstellung, indem es scheint, als wolle es sich loslösen vom Hintergrunde.

Es ist das schönste aller griechischen Grabreliefs, und man begreift, dass es nach Italien hinübergeschleppt wurde. Der Zeit nach wird es nicht lange nach dem noch etwas strengeren Parthenonfries anzusetzen sein, es hat noch nicht

* Im Gewerbeinstitut.

Digitized by Google

den pathetischen Ausdruck der Gesichter, den wir im vierten Jahrhundert, z. B. am Mausoleum, finden. Nur in den zusammengepressten Lippen des Siegers, in den leise klagend geöffneten des Besiegten verräth sich die innere Empfindung.

Man wird nicht zweifeln, dass dieses Relief im Gegensatz zu der grossen Masse der erhaltenen Grabreliefs von einem wirklichen und bedeutenden Künstler herrührt.

Winckelm. monum. ined. n. 62. Zoëga bassiril. I, 51. Archaeol. Ztg. 1863 Taf. 170. Vgl. den Grabstein des Dexileos bei Salinas, monumenti sepolcrali scoperti presso la chiesa della santa Trinità in Atene, Torino 1863 tav. 2.

358. Grabrelief*, Bruchstück eines Marmorreliefs, früher im Besitz der Familie Giustiniani, dann beim Bildhauer Camuccini, seit Pius VII. im Vatikan.

Man hat geglaubt, in diesem schönen Fragment ein Stück des Parthenonfrieses zu besitzen, und in der That ist die Tracht des Reiters vollkommen entsprechend, und der Stil ähnlich, auch die Dimensionen scheinen zu stimmen. Andrerseits steht aber die Bärtigkeit der Figur entgegen, denn nur an der Westseite, nicht aber an der Südseite des Parthenon, dem dieses Fragment nach der Richtung der Figur angehören müsste, kommen ein paar bärtige Reiter vor, und gewiss ist dieser Umstand nicht zufällig. Noch entscheidender aber ist, dass das Relief fast doppelt so weit vorspringt als am Fries des Parthenon. Wir halten das Werk für ein attisches Grabrelief, da viele ähnliche erhalten sind, auf welchen der Verstorbene dem Range oder der Neigung seines Lebens entsprechend, hoch zu Ross dargestellt ist. Vermuthlich war der Reiter die einzige Figur des Reliefs, wiewohl sich unter dem Pferdekopf einige faltenartige uns nicht verständliche Reste erhalten haben.

Löcher am Kopf des Pferdes und an der Hand des Reiters zeigen, dass die Zügel, die der Reiter stramm hält, von Bronce angefügt waren. Die Zeit des Reliefs wird durch die Aehnlichkeit mit dem Parthenonfries bestimmt.

Abg. Mus. Chiaramonti II, 45. Archaeol. Ztg. 1863 Taf. 170, 2. Vgl. E. Braun Ruinen und Museen p. 269. Aehnliche Reiterreliefs Stackelberg Gräber der Hell. Taf. 3. Mus. Worsleyanum Taf. 5. Arch. Anz. 1856 p. 286. Ulrichs Reisen und Forschgen II, 86. 105. 233. Vielleicht gehören auch die beiden übrigens unbedeutenden Reliefs im Griechischen Saal n. 60 (abg. Le Bas pl. 20) und 306 in diese Classe.

---

* Im Treppenhaus n. 64.

Digitized by Google

359. Griechischer Grabstein*, in Venedig in Privatbesitz.

Das Mädchen hält in der einen Hand eine Büchse und macht mit der anderen eine Bewegung, als ziehe sie etwas aus derselben heraus. Vermuthlich ist es ein Schmuckkästchen und das auf der Erde liegende Geräth der Deckel desselben. Aehnliche Motive, welche die naive Freude und Unschuld jugendlichen Alters schildern sollen, kommen oft auf Grabsteinen vor.

Die Composition ist sehr einfach, fast streng, auch im Gesicht sind noch Anklänge an den alten Stil, sodass wir dies Relief noch dem fünften Jahrhundert zuschreiben.

Dass sich dieser Grabstein in Venedig und zwar in Privatbesitz befinde, sage ich auf die Autorität des dem Abguss im Gewerbeinstitut aufgeklebten Zettels, ich habe keine andre Notiz über das Relief finden können.

360. Attischer Grabstein**, in Athen im Theseion befindlich.

Die Form des Grabsteins ist die so häufige eines kleinen Tempels mit einem Giebel, die auf die Todten übertragen werden konnte, da sie als Heroen verehrt wurden und oft diesen Namen auf Grabsteinen führen.

Dieser Grabstein, auf welchem die links sitzende Figur bis auf das Gesicht leider verloren gegangen ist, gehört zu den edelsten die uns erhalten. Die leise Wehmuth die über der Gruppe liegt, und der edle Charakter in den Köpfen beweisen, dass er der Blüthe der griechischen Kunst angehört. Wahrscheinlich ist die sitzende Frau, welcher der Mann als eine Geberde der Liebe die Hand hinstreckt, für die Verstorbene zu halten.

Vgl. Pervanoglu die Grabsteine der alten Griechen 1863 p. 55 n. 1.

361. Attische Grabvase***, vom Freiherrn Haller von Hallerstein in Athen gefunden und in der Glyptothek zu München befindlich. Restaurirt sind der Fuss und die Mündung. Man nannte diese Vasen früher marathonische Vasen, sie sind aber auch im übrigen Attika und ausserhalb Attika's gefunden.

---

* Im Saal des Barberinischen Fauns n. 24.
** Im Treppenhaus n. 185.
*** Im Griechischen Saal n. 289.

Digitized

Die Sitte, Vasen auf die Gräber zu stellen, die von den Griechen zu den Römern und von diesen auch auf unsere Kirchhöfe übergegangen ist, hängt mit der Verbrennung der Leichname zusammen, man sammelte die Asche und Knochen in eine Urne und stellte diese, wenigstens in einzelnen Fällen — denn gewöhnlicher war es allerdings, den Aschenkrug unter die Erde zu legen —, über einer Säule auf. Bereits in der Zeit, welcher die uns erhaltenen Exemplare angehören, war aber diese Sitte nicht mehr üblich, die Vasen sind nämlich massiv und waren also nur noch ein Zeichen ohne praktischen Zweck. Darauf deuten auch die Formen, die wenigstens in früherer Zeit nicht breit und bauchig, sondern schlank und aufstrebend sind und genau den zahlreich erhaltenen attischen Thonkrügen entsprechen, welche man den Todten in Athen ins Grab mitzugeben oder ans Grab zu stellen pflegte.

Die Vase gehört dem älteren Stil an, da sie noch den scharfkantigen Rand hat, der später abgerundet wurde, ausserdem noch ohne alle plastische Verzierung ist, die man später an den Henkeln reichlich anbrachte. Sie entspricht in ihren einfachen Formen dem Ernst des Grabes, indess fehlte eine die Gliederung der Vase bezeichnende Malerei nicht, man fand auch noch Spuren von schwarzer und rother Farbe. Der Henkel ist zum Schutz des schwachen Halses gar nicht ausgearbeitet.

Auch das feine Relief und die Inschriften zeigen, dass die Vase der blühenden Zeit der Kunst, dem Anfange des vierten Jahrhunderts angehört. Die sitzende Frau, Eukoline, die das Centrum der Composition bildet, ist wahrscheinlich die Todte, der Mann, der die Inschrift Onesimos trägt, wird der Gatte der jungen Frau, der hinter ihrem Stuhl stehende, Chaireas, ein Verwandter sein. Besonders innig ist der nackte Knabe, der sein Händchen nach der Mutter ausstreckt, um ihr seine Liebe auszudrücken; am rechten Ende steht noch eine Amme mit einem Säugling.

Die attischen Grabsteine mit ihren zarten und innigen Familienscenen, welche durch dies Relief besonders schön vertreten werden, gewähren uns eine lebendigere Vorstellung von dem häuslichen Verkehr in Athen, als die erhaltene Literatur es vermag. Es ist unmöglich, diese Darstellungen für reine Phantasiegebilde zu halten, sie sind vielmehr Zeugnisse oder Andeutungen realer Verhältnisse, die uns zu der Annahme berechtigen, dass manche abstossende Züge des atti-

Digitized by Google

schen Familienlebens, von denen wir hören, doch die Liebe und Innigkeit im Verkehr der Familienglieder nicht ausgeschlossen haben.

Abg. Müller-Wieseler I, 29, 126 und Lützow Münchner Antiken (welches Werk mir leider nicht zugänglich war). Vgl. Schorn Catalog zur Glyptothek n. 82. Die ursprüngliche Bestimmung der Grabvasen zeigt das Grab des Orpheus bei Paus. 9, 30, 7. und in römischer Zeit ist der Gebrauch der Marmorvase als Aschenbehälter ja sehr gewöhnlich, die dann übrigens eine bauchigere Form hat. Die massiven attischen Vasen haben mit der λουτροφόρος (worunter nicht ein Krug, sondern ein Mädchen mit einem Krug zu verstehn, Becker Charikles III, 301 ff.) nichts zu thun, sondern sind entweder nur noch blosse Zeichen des Aschenkruges, wobei denn die Form der Vase verändert worden wäre, oder sie hängen mit der aus Vasenbildern ersichtlichen Sitte zusammen, Lekythen ans Grab zu stellen, deren Sinn mir freilich nicht deutlich ist.

362. Stück einer attischen Marmorvase*. Die ganze Vase wurde im Jahre 1849 gefunden und befindet sich noch an ihrem Fundort, nämlich in einem Privathause östlich vom königlichen Palast in Athen.

Auf der Vase sind an der einen Seite zwei bewaffnete Jünglinge, sich die Hand reichend, auf der anderen ein Reiter** dargestellt und zwischen beiden gerade unter dem Henkel der Vase eine Gruppe von zwei Frauen, deren obere Hälfte der Gypsabguss wiedergiebt. Mit Recht ist bemerkt, dass diese Gruppe ein späterer Zusatz sei, sie ist sowohl im Stil verschieden, nämlich dem Uebrigen überlegen, als auch im Relief abweichend, insofern sie nicht aus dem Grunde hervortritt, sondern nur eine Zeichnung in der Fläche ist. Endlich führt auch der Ort wo sie angebracht ist, auf die Annahme eines späteren Zusatzes, ein Gefäss mit einem Henkel kann nicht wohl ringförmig verziert werden, sondern pflegt unter dem Henkel glatt zu bleiben.

Die zarte und anmuthige Gruppe wird etwa ums Jahr 400 entstanden sein, jedenfalls in der Blüthe der attischen Plastik.

Abg. in der Archaeol. Ztg. v. 1864 Taf. 183, mit der Erklärung v. E. Curtius p. 145, der auch die frühere Literatur angiebt. Newton travels and discoveries in the Levant London 1865 I p. 24 hält die Gruppe für ursprünglich zugehörig und meint, the female figures are evidently meant to be in a more distant plane than the rest, was nach der Art des antiken Reliefs auffallend wäre. Ausserdem scheinen mir

---

* Im Griechischen Saal n. 226.
** Der Kopf seines Pferdes ebendas. n. 227.

Digitized by Google

die andern im Text angeführten Gründe entscheidend für die nachträgliche Hinzufügung der Gruppe. Man kann es auch an den bemalten Vasen wahrnehmen, dass ein- oder auch dreihenklige Gefässe wenigstens eine Unterbrechung des bildlichen Schmucks unter dem Henkel zeigen, wie es ja auch in der Natur der Sache liegt. Denn durch einen oder durch drei Henkel ist ein Vorn und Hinten an der Vase ausgesprochen und der Schmuck kann nicht mehr völlig ringförmig sein. Pervanoglu p. 69 n. 78 bemerkt, es sei die grösste der bis jetzt bekannten Graburnen, nämlich [illegible] Meter hoch.

363. Attisches Grabrelief*, in Athen im Theseion befindlich.

Die Verstorbene wird in der Inschrift als Ameinokleia des Andromenes Tochter bezeichnet, es ist diejenige deren Kopf ein Schleier verhüllt, den sowohl Mädchen wie Frauen trugen. Eine Dienerin mit einem Häubchen auf dem Kopf, das für die niedere Classe charakteristisch gewesen zu sein scheint, ist an ihren Sandalen beschäftigt, eine andere mit einem Kästchen steht daneben.

Man kann in den Figuren der griechischen Grabsteine, wie in den architektonischen Ornamenten, sehr deutlich den Uebergang von einem feinen, flachen Relief zu einem volleren, runderen, den wirklichen Körper darstellenden verfolgen. Das letztere, das wir schon hier sehn, ist offenbar die Folge einer mehr realistischen Kunstrichtuug.

Die Ausführung dieses Grabsteins ist wie gewöhnlich, nicht sehr fein, und wunderlich ist, wie das Bein der hintern Dienerin in den Körper der vordern hineindringt, was vermuthlich desswegen geschehen, um nicht mit der letzteren zu weit aus dem Relief herauszukommen. Trotzdem ist das Ganze sehr anmuthig und aus guter Zeit. Die Inschrift, in welcher noch *ο* für *ου* geschrieben ist, zeigt, dass es nicht lange nach dem Jahre 400 entstanden ist.

Vgl. Pervanoglu p. 50, n. 10. Michaelis nuove memorie p. 207.

364. Griechischer Grabstein**, in der Abtei von Grotta ferrata bei Rom befindlich.

Das Lesen in der Rolle deutet auf einen den geistigen Interessen ergebenen Jüngling. Der Kopf ist nicht Porträt, die Verstorbenen werden auf ihren Grabmonumenten, wenigstens in der Blüthe der Kunst, gewöhnlich nicht porträtähn-

* Im Treppenhaus n. 171.
** Ebendas. n. 20.

Digitized by Google

lich dargestellt. Auch die Sieger in den grossen Kampfspielen erhielten in den meisten Fällen nicht Porträtstatuen, es zeigt sich darin wieder die Eigenthümlichkeit der griechischen Kunst, das Individuelle ins Allgemeinere hinüberzuspielen. Eine gemüthliche Zuthat, an denen die griechischen Grabsteine so reich sind, ist der treue Hund unter dem Sessel des Jünglings.

Die ruhige objective Haltung des Ganzen, die edle Natürlichkeit, die sich in der Haltung des Jünglings ausspricht, die Behandlung des Reliefs, das trotz des höheren Vorsprungs ganz flächenartig gehalten, und die schöne stilvolle Ausführung lassen vermuthen, dass das Werk in die Blüthezeit der griechischen Kunst, doch wohl nicht mehr in das fünfte Jahrhundert gehöre. Auch die schöngezeichnete Bekrönung ist noch ohne alle realistische Nachahmung, rein dekorativ gehalten. Unklar ist, was die stufenartigen Vorsprünge an der Seite des Jünglings zu bedeuten haben. Es wurde dadurch möglich, dass das vordere Bein in derselben Fläche mit dem Oberkörper blieb, doch reicht dieser formelle Grund zur Erklärung nicht aus.

Abg. Ann. 1855 tav. 15 p. 61 ff. von Braun, in dessen Erklärung nur das über die Richtung des Hundes Bemerkte auffällt, die mir einfach dadurch veranlasst scheint, dass die Beine des Jünglings die umgekehrte Richtung nicht erlaubten.

365. Attisches Grabrelief*, 1839 im Piraeus gefunden und in Athen, im Theseion, befindlich.

Eine Familienscene, deren Mittelpunkt die sitzende Frau, vermuthlich die Verstorbene, ist. Das Kind auf dem Arm der Wärterin lässt uns in ihr eine jung gestorbene Mutter erkennen, welche ihre Angehörigen, lauter weibliche Figuren, mit Geberden der Trauer und Liebe umstehn. Die Pointe dieser Darstellungen liegt darin, ein Bild der Anhänglichkeit und Liebe zu geben, die dem Verstorbenen zu Theil ward, daher so oft das Motiv, dass die Ueberlebenden ihm die Hand reichen, was früher fälschlich als ein Abschiednehmen verstanden wurde, aber nur eine Geberde der Zuneigung ist. In diesem Sinne haben es auch die Römer und neuere Künstler nachgeahmt, indem sie Gatte und Gattin auf den Grabsteinen mit in einander gelegten Händen als Zeichen ihrer Neigung und Zusammengehörigkeit darstellten.

* Im Saal des Barberinischen Fauns n. 23.

Digitized

Das Kästchen ist der Verstorbenen als ein gewöhnliches zur Aufbewahrung von Schmucksachen u. dgl. bestimmtes Frauengeräth beigegeben, in der Verzierung der Sessellehne mit Widderkopf und Sphinx ist schwerlich irgend ein symbolischer Sinn zu suchen, der Künstler ahmte nur aus künstlerischen Gründen die feinere Art der Stühle seiner Zeit nach.

Der reine Stil und die zarte Empfindung, namentlich die leise Wehmuth in Ausdruck und Geberde der vor der Verstorbenen stehenden Figur lassen vermuthen, dass das Relief einer sehr guten Zeit, nämlich dem vierten Jahrhundert angehöre.

Abg. Archaeol. Ztg. 1845 Taf. 34 (aber in umgekehrter Richtung) und erläutert von Curtius p. 145 ff., der die vor der sitzenden Frau stehende Figur mit Unrecht, wie mir scheint, als männlich ansieht. Vgl. Pervanoglu p. 50 n. 12. Stephani Compte-rendu pour l'année 64 p. 132 ff. deutet in ausführlicherer Erörterung Sphinx und Widderkopf als ἀποτρόπαια, worauf ich an einem andern Ort zurückzukommen hoffe. Ueber die Geberde des Handreichens vgl. Compte-rendu pour l'année 1861 p. 102 und das dort Citirte.

366. Attisches Grabrelief*, im J. 1840 in Athen im äussern Kerameikos gefunden, ebendaselbst befindlich in der in Hadrian's Stoa vereinigten Sammlung.

Der Jüngling zur Rechten, der durch seine Nacktheit als Palästrit charakterisirt wird, ist der Verstorbene, ein älterer Mann, wohl der Vater, steht mit theilnehmender Miene und Geberde neben ihm. Am Boden kauert der Sklavenknabe, der seinem Herrn Oelflasche und Striegel in die Palästra nachzutragen pflegte. Er ist verhältnissmässig zu klein, wie oft auf diesen Monumenten die der Bedeutung nach untergeordneten Figuren auch äusserlich als solche dargestellt werden. Hier scheint ausserdem der Raum etwas knapp gewesen zu sein, wie man aus der stark zusammengekrümmten Stellung des Knaben schliessen möchte, die übrigens nicht einen Eingeschlafenen — das wäre für einen Grabstein von nur etwas edlerer Haltung ein unpassendes Motiv —, sondern gleichfalls einen Trauernden, den um seinen Herrn Trauernden charakterisiren soll.

Das Relief ist zwar flüchtig gearbeitet, gehört aber doch noch dem edleren Stil an.

* Im Saal des Barberinischen Fauns n. 26.

Digitized by Google

Abg. Ἐφημ. ἀρχαιολ. 1841 n. 721. Stephani Ausruh. Herakles Taf. 6, n. 1. Vgl. O. Jahn Arch. Ztg. 1853 p. 171. Ueber die Geberde des Knaben vgl. Cebes cap. 10 ἡ δὲ τὴν κεφαλὴν ἐν τοῖς γόνασιν ἔχουσα (καλεῖται) Λύπη.

367. Grabstein*, früher im Museum auf Aegina befindlich und daher vermuthlich auf dieser Insel gefunden, jetzt in Athen, im Theseion.

Die Details dieses schönen Grabsteins, der seinem Stil nach dem vierten Jahrhundert angehört, sind uns leider durchaus unklar. Wir wissen nicht, was die Bewegung der Rechten des Jünglings, der in der Linken sein Spielzeug, einen Vogel hält, bedeutet, auch nicht den Gegenstand zu bestimmen, den seine Rechte berührt, und endlich nicht den Zweck des Pfeilers, auf dem ein unbestimmbares Thier liegt. Die kleine Figur an diesem Pfeiler ist wohl der Sklave des Knaben.

Verzeichnet bei Pervanoglu p. 73 n. 2. Eine Bestimmung der fraglichen Gegenstände und Erklärung der Motive versuchen Gerhard Ann. 1837, 126 und Friedländer de operibus anaglyphis etc. p. 36 ff. aber für mich nicht überzeugend.

368. Griechischer Grabstein**, in Athen befindlich.

Es ist der Grabstein eines Mädchens, das als Zeichen kindlicher Neigung eine Puppe in den Händen hält, genau von der Form, wie sie aus attischen Kindergräbern bekannt ist. Aehnliche hübsche und sinnige Motive, die das fröhliche Spiel früh verstorbener Kinder schildern, finden sich öfter auf Grabsteinen, ein Knabe mit seinem Kinderwagen, mit seinem Vogel oder Hündchen, ein Mädchen mit ihrem Täubchen und dgl. Aus guter Zeit.

Vgl. Pervanoglu p. 73 n. 1, der die Puppe für eine Statuette erklärt. Ein ganz ähnlicher Grabstein bei Pacciaudi Monum. Pelop. II p. 210.

369. Relief einer Grabvase***, in Athen befindlich.

Etwas pathetischer im Ausdruck als das Relief der Münchner Vase (n. 361), aber nicht ohne Empfindung und von gutem Stil. Das Relief geht aus dem flachen dekorativen Charakter schon etwas heraus und der Kopf der Frau ist en face gestellt, was in der frühern Zeit selten vorkommt.

Vgl. Pervanoglu p. 55, n. 4, wo übrigens die hinter dem Stuhl der Frau stehende Figur irrthümlich als männlich angesehn ist.

---

* Im Saal des Barberinischen Fauns n. 25.
** Im Griechischen Saal n. 273.
*** Ebendas. n. 54.

Digitized by Google

370. Desgl.*, 1830 auf Salamis gefunden, weniger schön. Die Inschriften sind im Abguss nicht ganz vorhanden.

Vgl. Pervanoglu p. 57 n. 13. Abg. Ἐφημ. 1841 n. 608.

371. Desgl.**, von gutem Stil.

Vgl. Pervanoglu p. 57 n. 11.

372. Attischer Grabstein***, im J. 1837 im Piraeus gefunden, in Athen, im Theseion befindlich.

Wie die metrische Inschrift angiebt, ist es der Grabstein eines gewissen Diphilos, von dem nach einer oft wiederkehrenden Formel gerühmt wird, dass zwar sein Leib der Erde übergeben, seine Gerechtigkeit aber nicht mit ihm begraben sei. Unzweifelhaft ist Diphilos in dem links stehenden nur halb erhaltenen Mann zu erkennen, und dieser Grabstein beweist das Irrthümliche einer frühern Auffassung, wonach man in der sitzenden Figur stets den Todten dargestellt glaubte. Das Sitzen oder Stehn der Figuren hängt vielmehr vom Belieben des Künstlers ab, besonders häufig werden die Frauen sitzend vorgestellt, weil es für sie als Frauen natürlicher ist.

Die Familienscenen der attischen Grabsteine, unter denen die Gruppe von Mann und Frau, die sich die Hand reichen, besonders häufig wiederkehrt, wurden in ihrer grossen Mehrzahl gewiss nicht für jeden einzelnen Todesfall besonders angefertigt, sondern als ein einmal beliebter Schmuck des Grabes auf Vorrath gearbeitet, wie bei uns die Grabkreuze. Die Scenen mussten daher, wie hier, möglichst allgemein gehalten werden und erhielten ihre individuelle Beziehung erst durch die Inschrift.

Abg. Ἐφημ. ἀρχαιολ. 1840 n. 423. Vgl. Pervanoglu p. 57 n. 15. Die Inschrift lautet: *σῶμα μὲν ἐνθάδ' ἔχει σὸν Δίφιλε γαῖα θανόν[τος], μνῆμα δὲ σῆς ἔλιπες πᾶσι δικαιοσύνης.*

373. Griechischer Grabstein****, in Athen befindlich.

Die Verstorbene hiess nach der Inschrift Eutamia, neben ihr steht ihr Kind, das ihr etwas hinreicht, vermuthlich einen Vogel, sein Spielzeug. Der Hund im Giebel scheint zum Gedächtniss eines treuen, neben seinem Herrn begrabenen Thieres angebracht zu sein. Gute Zeit.

Vgl. Pervanoglu p. 52 n. 17.

---

* Im Griechischen Saal n. 55.

** Ebendas. n. 56 und ein Duplikat unter n. 225.

*** Im Treppenhaus n. 178.

**** Ebendas. n. 177.

Digitized by Google

374. Attischer Grabstein*, 1836 im Piraeus gefunden und in Athen im Theseion befindlich.

Ein jugendlicher Athlet, sich mit dem Schabeisen reinigend, ist hier in flachstem Relief dargestellt. Die Figur stimmt überein mit dem Apoxyomenos eines andern ebenfalls attischen Monuments, welches mit Sicherheit der Zeit des Alexander zugeschrieben werden kann, ist aber nicht sklavisch copirt.

Vgl. Ross Archaeol. Aufs. I p. 39 u. Anm. 1. Michaelis Annali 1862 p. 212 ff. Pervanoglu p. 35 n. 2.

375. Attischer Grabstein**, in Athen, im Theseion befindlich.

Auch hier ist der Verstorbene in palästrischer Thätigkeit dargestellt, die ja zu den wichtigsten Beschäftigungen der attischen Jugend gehörte. Der Jüngling scheint aus einem in der Rechten erhobenen Fläschchen Oel in die vor dem Leib befindliche Linke zu giessen, die Figur stimmt sehr überein mit dem unter n. 98 aufgeführten statuarischen Typus, nach dem sie wohl copirt ist. Links steht der Sklavenknabe mit der Striegel in der Hand, wieder unverhältnissmässig klein gebildet, rechts eine Herme und ein Oelkrug, um das Lokal der Palästra zu charakterisiren. Die Stele gehört noch zu den besseren.

Vgl. Pervanoglu a. a. O. p. 35 n. 1.

376. Griechischer Grabstein***, im J. 1826 auf Delos gefunden, in Athen befindlich.

Es ist der Grabstein eines durch Schiffbruch Verunglückten, dergleichen sich mehrere meist von den Inseln stammend erhalten haben. Auf allen finden wir, wie hier, den trauernden auf dem Felsen sitzenden Mann und neben ihm sein Schiff, der Verstorbene wird also dargestellt als sei er von den Wogen an öde Klippen verschlagen und dort traurig ums Leben gekommen. Dieser Grabstein konnte natürlich nur ein Kenotaph schmücken. Die Inschrift nennt einen Glykon, des Protogenes Sohn. Unter dem Giebel ist ein um die Stele gewundenes Band in flachem Relief angegeben, da es,

* Im Treppenhaus n. 159.
** Ebendas. n. 186.
*** Im Griechischen Saal n. 276.

Digitized

wie namentlich die Vasenbilder zeigen, Sitte war, die Grabsteine nicht bloss mit Kränzen, sondern auch und vornehmlich mit bunten Bändern zu schmücken. Aus späterer Zeit.

Abg. Ἐφημ. ἀρχ. n. 393. Expédit. scientif. de Morée III, pl. 20, 1. Stephani Ausruh. Herakles p. 25. n. 5. Pervanoglu Taf. 1, n. 11 p. 71 n. 6.

377. Attischer Grabstein*, im J. 1826 in Attika gefunden, in Athen befindlich.

Wenn nicht die Inschrift den Namen eines Leon von Sinope enthielte, so würde man das Bild des Löwen auf diesem Grabstein als Symbol eines in tapferem Kampfe gefallenen Kriegers verstehn müssen, da ja bei Griechen und Römern und noch jetzt die Gräber tapferer Krieger mit dem Bilde eines Löwen geschmückt werden. Die Inschrift aber veranlasst uns, den Löwen als bildliche Darstellung des Namens Leon aufzufassen, wie Aehnliches bei Griechen und Römern öfters vorkommt, ohne damit freilich die Möglichkeit auszuschliessen, dass Leon durch Tapferkeit sich seines Namens auch würdig gezeigt habe. Spätere Zeit.

Abg. Ἐφημ. ἀρχ. n. 394. Stephani tituli graeci III p. 23 n. 6. Le Bas pl. 78. Vgl. Pervanoglu p. 83 n. 4. Michaelis Arch. Ztg, 1859 p. 24. Conze Arch. Anz. 1864 p. 217.

378. Griechisches Grabrelief**, in Athen, im Theseion befindlich.

Die Verstorbene, in der Inschrift als Nike, des Dositheos Tochter, von Thasos bezeichnet, ist hier mit ihrem Mann und Kinde gruppirt, doch könnte die kleine Figur auch als die Dienerin bezeichnet werden, die wir oft auf den Grabsteinen mit einem Fächer, wie hier, neben ihrer Herrin stehn sehn. Der Fächer hat die Form eines Blattes, wodurch der Zweck desselben, sanfte Kühlung zuzufächeln, treffend versinnlicht wird.

Der Grabstein gehört nicht mehr der Kunstblüthe an. Der Abschiedsgruss χαῖρε, den wir in der Inschrift finden, ist den älteren Grabsteinen fremd und auch die Rosetten in dem leeren Raum über den Figuren, zu dessen Belebung sie dienen, führen auf spätere Zeit. Schöner ist die ältere Weise, die Figuren bis an die Bekrönung hinaufzuführen, wodurch das ganze Monument leichter und schlanker wird.

---

* Im Griechischen Saal n. 277.
** Im Treppenhaus n. 78.

Digitized by Google

Vgl. Pervanoglu p. 60 n. 28. Die Inschrift lautet: *Νίκη Δωσιθέου Θασία χρηστὴ καὶ φιλόστοργε χαῖρε.*

379. Griechisches Grabrelief*, in Athen im Theseion befindlich.

Die verstorbene Frau, Lampronike aus Stymphalos, Frau des Sarapion, erinnert in Stellung und Gewandung sehr an römische Porträtstatuen, mit denen sie gleichzeitig sein wird, da auch die Inschrift auf spätere Zeit deutet. Neben der Frau eine Dienerin mit Fächer und Kästchen.

Vgl. Pervanoglu p. 50, n. 11. Die Inschrift lautet: *Λάμπρον Στυμφαλία γυνὴ δὲ Σαραπίωνος χρηστὴ χαῖρε.* Hinter *Λάμπρον* fehlen einige Buchstaben.

380. Griechischer Grabstein**, auf Delos gefunden, in Athen befindlich.

Die Inschriften lehren, dass der Stein auf dem Grabe eines Rossarztes Eutychos und seiner Frau und Kinder stand, und die uns unverständlichen Geräthe, welche der Mann in den Händen hat, scheinen sich auf sein Amt zu beziehn. Nach den Formen der Buchstaben, nach Stil und Composition gehört das Werk späterer Zeit an. Die Zerlegung der Fläche in zwei Stockwerke hat nur in römischen Reliefs Analogien, besonders aber ist die Anordnung der oberen Figuren, die nur kalt figurirend dastehn und auch durchaus nicht mehr als Relieffiguren componirt sind, ein Zeichen gesunkener Kunst. In der besten griechischen Zeit pflegen die Figuren in Handlung gesetzt zu werden, wodurch sich dann auch inneres Leben offenbart, auch hält man gewöhnlich die Profilstellung fest, die dem Reliefstil mehr entspricht. Dieser Grabstein dagegen ist ganz so componirt, wie die Mehrzahl der römischen, welche die Gestorbenen en face und bloss figurirend darzustellen pflegen.

Abg. *Ἐφημ. ἀρχαιολ.* 1841 n. 602. Vgl. Pervanoglu p. 23 n. 17. Die Inschrift lautet: *Εὔτυχος Καίσαρος ἱππιατρός Ῥοδω Μενεκράτιδος Μιλησία ἑαυτῷ καὶ τοῖς τέκνοις.*

381. Relief eines Reiters***, in Gegenwart von Pius IX. in Pompeji ausgegraben, der es zum Geschenk erhielt und im museo Gregoriano des Vatikans aufstellte.

---

* Im Treppenhaus n. 88.
** Ebendas. n. 184.
*** Ebendas. n. 173.

Digitized by Google

Das Relief, welches einen Reiter darstellt, der mit höchst eigenthümlicher Peitsche sein Pferd antreibt, wurde Anfangs auf Alexander mit seinem Bucephalus, später aber gewiss richtig für ein griechisches Grabrelief erklärt, wie es deren ja so viele übereinstimmende giebt, vgl. n. 358. Nur fragt sich, ob das Relief, das seiner ganzen Composition nach durchaus griechisch ist, von Griechenland nach Pompeji transportirt oder ob es nicht eine nach einem griechischen Vorbild ausgeführte Copie ist, welche letztere Annahme uns die wahrscheinlichere scheint. Es war in Pompeji vermuthlich auch für ein Grab bestimmt.

Abg. Avellino, dilucidaz. di un antico bassorilievo 1850 und Guidobaldi Alessandro e Bucefalo 1851. Vgl. Brunn im bull. 1851 p. 59.

382. Griechisches Grabrelief*, in Athen befindlich.

In flachem Relief ist eine Vase dargestellt, von welcher nur der Hals mit den Henkeln erhalten. Darüber im Giebel eine Sirene mit einem dreieckigen Saiteninstrument, dem Trigonon, in der Hand. Das Ganze ist nur angedeutet und wurde ohne Zweifel durch Malerei genauer ausgeführt.

Aus mehreren Orten Griechenlands, auch aus Lycien, sind uns die Sirenen als Schmuck von Grabsteinen bekannt. Zahlreiche literarisch erhaltene Epigramme, auch ihre Geberden auf den erhaltenen Monumenten lassen nicht bezweifeln, dass sie als „Musen der Todtenklage“, wie man treffend bemerkt hat, als Sängerinnen der Trauer um den Verstorbenen aufzufassen sind.

Abg. bei Stackelberg Gräber der Hellenen, Titelkupfer. Conze im Philol. XVII. 1861 Taf. 1, 1 p. 550. Vgl. Pervanoglu p 80 n 3. Die von Michaelis Arch. Ztg. 1866 p. 140 Anm. 4 angegebene Bedeutung der Sirene als „Symbol des süss verlockenden, zu sich heranlockenden Todes“ ist wenigstens auf den attischen Grabsteinen, auf denen die Sirene selbst klagend vorgestellt wird, nicht mehr gefühlt.

383. Griechischer Grabstein**, in Athen befindlich.

Dieser Grabstein ist dem vorigen in der Darstellung und in dem fragmentirten Zustande ähnlich, indem auch nur die reichverzierten Henkel der Vase erhalten sind. Die Sirene ist klagend vorgestellt, mit der einen Hand ihr Haar raufend, mit der anderen ihre Brust schlagend. An den

* Im Treppenhaus n. 167. Ein Duplikat im Griechischen Saal n. 280.

** Ebendas. n. 89 a. Duplikat im Griechischen Saal n. 279.

Digitized by Google

Ecken des Giebels sind Sphinxe angebracht, vermuthlich nicht ohne symbolischen Sinn, um nämlich die hinraffende Macht des Todes zu bezeichnen. Die Inschrift nennt einen Kallias, des Philetaerus Sohn.

Abg. Conze Philol. XVII. 1861 Taf. 1, 2 p. 550. Le Bas pl. 78. Vgl. Pervanoglu p. 80 n. 6. O. Jahn Arch. Beitr. p. 117 ff. Die Inschrift lautet: *Καλλίας Φιλεταίρου Φαληρεύς.*

384. Grabrelief*, aus Astro (Thyrea), jetzt in Athen.

Dass dies Relief zum Schmuck eines Grabes bestimmt war, zeigt die auf dem Pfeiler stehende Vase, von deren Bedeutung schon oben (n. 361) die Rede gewesen ist. Auch die ganze Composition entspricht den Grabsteinen späterer Zeit. Der Todte, in dessen Gesicht Porträtähnlichkeit beabsichtigt zu sein scheint, präsentirt sich von vorn und in ruhiger Haltung, woraus wir schliessen dürfen, dass der Zweck des Künstlers nicht die Darstellung irgend einer Handlung, sondern eben nur dieser war, die Gestalt des Todten wiederzugeben. Er füttert mit der einen Hand eine Schlange, die Hüterin seines Grabes (vgl. n. 387), mit der anderen hält er sein Ross. An dem Baum hängen wie an einem Siegeszeichen seine Waffen, und sein Sklav trägt noch den Helm herzu um ihn auch aufzuhängen. Wie man den Kriegern ihre Waffen ins Grab mitgab, so sind sie auch auf ihren Grabsteinen sehr häufig als Stolz und Freude des Todten dargestellt. Der Palmzweig in der Hand des Knaben, das Symbol eines Sieges, dient auch nur zur Verherrlichung des gestorbenen Jünglings.

Abg. Expédit. scientif. de Morée III pl. 97. Bötticher Baumcultus fig. 63 (mit einer ganz abweichenden, aber wie mir scheint, nicht aus den Monumenten geschöpften Erklärung, denn wie die Grabsteine, auf denen die Schlange mit und ohne Baum vorkommt, zeigen, ist der Baum materiell unwesentlich, nur aus formellen Gründen hinzugefügt.) Stephani Ausruh. Herakl. p. 78 Anm. 3 wird seine Gründe, die ihn veranlassten, diese und ähnliche Monumente für Anatheme zu erklären, schwerlich noch jetzt für richtig halten. Gerhard Annali I, 139 u. Pervanoglu p. 29 n. 6 fassen das Relief als sepulcral. Vgl. Ann. I, 134.

385—389. Grabsteine mit der Darstellung des Todtenmahls.

385. Griechisches Grabrelief**, 1838 im Piraeus gefunden, jetzt in Athen befindlich. Es ist unter dem Namen der Tod des Sokrates bekannt.

---

* Im Cabinet des Laokoon n. 5.

** Ebendas. n. 6.

Digitized by Google

Dieses Grabrelief, das jedenfalls wie es an vielen ähnlichen noch deutlich erkennbar ist, über einer höheren Basis aufgerichtet war und mit ihr zusammen den Grabstein bildete, ist das schönste Exemplar einer an Zahl reichen aber an Kunst im Ganzen armen Classe von Grabmälern. Ueber die Erklärung derselben ist man noch nicht einig, sie ist in der That auch nicht leicht. Viele glauben, dass auf diesen Steinen das Familienmahl als Zeichen eines heiteren Lebensgenusses dargestellt sei und allerdings scheint diese Erklärung für andere Exemplare auf den ersten Blick passend zu sein, aber für das vorliegende schon deswegen nicht, weil gar kein Tisch da ist, was bei einem so sorgfältig gearbeiteten Relief um so weniger für zufällig gehalten werden kann, als es auch auf anderen sich findet. Die folgenden Reliefs werden dieser Erklärung noch gewichtigere Bedenken entgegenstellen, hier genüge nur darauf hinzuweisen, dass nicht wohl einzusehn, wie eine edlere Denkungsart auf den Gedanken kommen konnte, den Grabstein mit dem Bilde einer Mahlzeit zu schmücken.

Wir halten daher eine andere Meinung für richtig, nach welcher nicht eine Speisung des Lebenden, sondern des Todten oder mit anderen Worten ein dem Todten dargebrachtes Opfer, in dessen reicherer oder kärglicherer Darstellung der Künstler freie Hand hatte, dargestellt ist. In unserem Bilde ist die auf den Verstorbenen zu beziehende Figur unverkennbar, es ist der liegende Mann, der seine Schaale ausstreckt um die Weinspende des Opfers zu erhalten, die der nackte Diener zur Linken, welcher mit einer Schöpfkanne neben einem Mischkrug steht, ihm bringen wird. Dass der Verstorbene liegend dargestellt ist, entspricht allerdings der Sitte des Lebens, liegend zu essen und zu trinken, aber das Opfer wurde ja auch als ein sinnlicher Genuss gedacht oder musste wenigstens in denselben Formen der Darstellung anschaulich gemacht werden.

Um den Todten gruppiren sich nun in geringerer oder grösserer Zahl Glieder seiner Familie, wie wir dies ebenso auf anderen Classen der Grabdenkmäler fanden. Unter ihnen fehlt selten die Gattin, die gewöhnlich auch durch ihre dem Mann proportionale Grösse vor den Uebrigen ausgezeichnet wird. Nur darf man daraus nicht schliessen, dass der Grabstein dem Mann und der Frau gesetzt sei, denn auf keinem derselben findet sich, soviel ich weiss, eine Andeutung, dass

Digitized by Google

die dargebrachten Gaben auch ihr bestimmt seien, auf mehreren derselben aber ist sie, wir wir sehn werden, in einer Thätigkeit dargestellt, welche diesen Gedanken geradezu ausschliesst. Die Frau ist daher nur als die dem Mann Nächste in eine engere Verbindung mit ihm gesetzt, während die Uebrigen als Nebenpersonen in kleineren Proportionen dargestellt sind. Die zur Rechten in ernster feierlicher Haltung stehende Figur ist eine solche Nebenperson, deren Haltung gerade dadurch veranlasst scheint, dass der Verstorbene als ein göttlicher Ehren theilhaftiger Heros gedacht wird. Der Hund unter dem Lager ist ebenso wie die Thiere auf den oben besprochenen Grabreliefs als das Lieblingsthier des Verstorbenen zu denken.

Nach dieser Auffassung ist die Pointe der Darstellung fast dieselbe wie auf den anderen Grabsteinen, es soll die Pietät dargestellt werden, welche die Ueberlebenden dem Verstorbenen zollen.

Wir bemerkten schon, dass dieses Relief das schönste der ganzen Classe sei, es ist in der flachen Weise der besten Zeit gehalten und zeigt in Gewändern und Nacktem einen edlen Geschmack, so dass es noch dem vierten Jahrhundert angehören könnte.

386. Fragment eines Grabreliefs*, im Piraeus gefunden.

Man erkennt den Hals einer in flachem Relief angegebenen Vase und wenigstens zur Rechten den Contour des Henkels, durch Malerei war das Einzelne unzweifelhaft deutlicher bezeichnet. Zur Linken ist der Verstorbene, Gelon, dargestellt, liegend und eine Schaale ausstreckend, zur Rechten ein trauernder Verwandter, Kallistratos. Es ist klar, dass hier weder ein Familienmahl noch überhaupt eine Mahlzeit dargestellt sein kann, sondern es ist eben wieder der heroisirte Verstorbene in derselben Haltung wie oben, und wie wir ihn unzählige Male auf Grabdenkmälern der Etrusker und Römer sehn, welche eben diese Form von den Griechen entlehnt haben.

Das Relief gehört noch guter Zeit an, sowohl nach den Formen der Inschrift als nach dem Stil.

387**. Auf diesem Grabstein ist ebenfalls der Verstor-

* Im Griechischen Saal n. 283.
** Ebendas. n. 293.

Digitized by Google

bene zu Tische liegend vorgestellt, links steht eine adorirende Figur. Die weiteren Details finden ihre Erklärung bei.

388 und 389, beide im Piraeus gefunden*.

Auf diesen Steinen ist die Scene reicher entwickelt, indem eine Schaar von Andächtigen mit dem Gestus der Adoration, wahrscheinlich die Familienmitglieder, dem Verstorbenen wie einem Gott naht. Hier ist keine andere Deutung möglich, die Anbetenden, das Opferschwein und der Altar zeigen deutlich, dass es sich um ein dem Todten darzubringendes Opfer handelt. Ausser dem blutigen Thieropfer sind ihm auch Früchte und Kuchen auf einem Tische vorgesetzt und dass dem Trinkhorn, aus welchem er seine Schaale füllt (es ist die Art der Trinkhörner vorausgesetzt, deren Spitze durchbohrt war), der Wein nicht ausgehe, dafür sorgt der am Kopfende des Lagers neben einem Krug stehende Knabe. Auch die Gattin betheiligt sich am Opfer, denn man sieht hier und auf gleichartigen Denkmälern deutlich, dass sie mit der Rechten etwas auf ein kleines kelchartiges Gefäss legt, das wohl nur zum Verbrennen des zum Opfer erforderlichen Weihrauchs dienen konnte. Ihre Geberde ist die, als legte sie ein Weihrauchkorn darauf, das Kästchen in ihrer Linken wird demnach für eine Weihrauchbüchse zu halten sein.

Noch bleiben zu erklären übrig die Schlange und der über den Adorirenden sichtbare Pferdekopf. Die erstere ist eins der gewöhnlichsten an den Gräbern angebrachten Symbole, sie ist die Schützerin des Grabes und des Todten und wird manchmal allein ohne weiteren bildlichen Zusatz dargestellt, manchmal wie hier in die Darstellung aufgenommen als eine schützende Freundin des Todten, aus dessen Schaale sie trinkt, von dessen Tisch sie isst. Der Pferdekopf ist aber nur eine Abkürzung des ganzen Pferdes, das wir auf feineren Exemplaren neben dem Verstorbenen als sein Lieblingsthier — denn dies ist wohl richtiger als dass es nur seinen ritterlichen Stand bezeichne — dargestellt sehn.

Endlich ist noch zu bemerken, dass der Verstorbene auf manchen Exemplaren und so auch hier, einen Modius auf dem Kopf trägt. Es ist das Attribut des Gottes der Unterwelt, und mit Recht ist bemerkt, dass der Todte dadurch als eine Gottheit der Unterwelt dargestellt werde.

Die Arbeit dieser Reliefs ist zwar unbedeutend und

* Im Griechischen Saal n. 290. 295.

Digitized by Google

flüchtig, aber man muss sich doch hüten, daraus sofort auf späte Entstehung zu schliessen. Auch in guter Zeit der Kunst ist, wie manche durch ihre Inschriften datirbare Werke zeigen, roh und flüchtig gearbeitet, denn es musste ja auch Arbeiter geben, die für das Bedürfniss ärmerer Leute sorgten*.

Das erste Relief, der Tod des Sokrates, ist ungenügend abg. in der *Ἐφημ.* 1840 n. 269 und bei Holländer de anaglyphis sepulcralibus Graecis quae coenam repraesentare dicuntur, Berlin 1865 n. A. Vgl. Stephani Ausruh. Herkules p. 81 n. 19. Welcker A. D. II, 243 n. 9b Pervanoglu p. 39, n. 7. Holländer p. 15 (der den Stil desselben richtig würdigt). Das zweite ist abg. in der *Ἐφημ.* n. 305, Holländer n. B. Vgl. Pervanoglu p 44 n. 42. Holländer p. 16. Das folgende ist das im Theseion befindliche, bei Pervanoglu p. 38, n. 2 aufgeführte, über die letzten beiden vgl. dens. p. 40 n. 15 u. 16 und das dort Citirte.

Wie der Text zeigt, schliesse ich mich in der Erklärung dieser schwierigen Denkmäler im Wesentlichen dem von meinem Schüler Dr. Holländer Entwickelten an, bei welchem auch die reiche Literatur verzeichnet ist, bis auf Petersen Ann. 1860 p. 378, der in der Erklärung der p. 43 besprochenen Inschrift mit Holländer übereinstimmt. Die Inschrift auf dem bei Holländer n. C publicirten Berliner Relief ist mir noch unverständlich, um so mehr, als es ein zweites übereinstimmendes Relief mit derselben Inschrift giebt, Wieseler, Philologus XII, 1857 p 365. Auf die Thätigkeit der Frau in den zuletzt erwähnten Reliefs bin ich durch Bötticher's Nachtrag zum Catalog des Neuen Museums p. 31 aufmerksam geworden und habe sie danach auf vielen andern Exemplaren wiedererkannt. Ich glaube deswegen, dass diese Monumente ihrem ursprünglichen Gedanken nach nur für Gräber von Männern bestimmt waren, wenngleich sie in späterer Zeit, wie die Inschriften zeigen, auch für Gräber von Frauen benutzt wurden.

b) Votivreliefs.

Das sicherste Erkennungszeichen eines Votivreliefs ist in Ermangelung einer Inschrift der Grössenunterschied zwischen Göttern und Menschen. In den andern Kunstwerken stehn Götter und Menschen als gleichartige Wesen neben einander, auf den Votivreliefs ist schon äusserlich durch die Grösse

---

* Die andern gleichartigen meist fragmentirten Darstellungen, die im Griech. Saal unter n. 291. 292. 294. 296. 297. verzeichnet sind, werden nach diesen Ausführungen keiner weitern Erklärung bedürfen. Auch die unter n. 63. 64. 309 vorhandenen Grabreliefs sind theils zu zerstört, theils zu unbedeutend, als dass wir sie besonders aufgeführt hätten. An n. 64 (Pervanoglu p. 56 n. 9) ist allenfalls dies hervorzuheben, dass zwei sitzende Figuren sich die Hand reichen, also an ein Abschiednehmen nicht zu denken ist.

Digitized by Google

ein schroffer Gegensatz ausgesprochen. Dies erklärt sich aus dem Zweck der Denkmäler, die Votivreliefs sind Dankgeschenke, den Göttern für empfangene Wohlthaten dargebracht, und der Weihende, indem er sich der Gottheit gegenüber in verschwindender Kleinheit darstellen liess, wollte damit seiner religiösen Empfindung, seiner Ehrfurcht gegen die Götter, Ausdruck geben. Auch in der älteren Zeit der modernen Malerei sieht man die Donatoren oft auffallend klein abgebildet, was vielleicht denselben Grund hat.

Die Erklärung dieser Reliefs hat mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen. Sie beziehn sich zum grossen Theil auf Lokalkulte, über die wir nur mangelhaft unterrichtet sind. Von einer grossen Anzahl derselben kann daher keine genügende Auskunft gegeben werden. Die künstlerische Ausführung ist in der Regel gering, nur untergeordnete Künstler konnten dem allgemeinen Bedürfniss nach Weihgeschenken dienen. Aber wie auf den Grabsteinen, so finden wir auch hier wenngleich in skizzenhafter Ausführung doch nicht selten die Erfindungen grosser Künstler. Die Zeitbestimmung ist gewöhnlich schwierig, ja unmöglich, denn die Flüchtigkeit, ja Rohheit der Ausführung berechtigt wie schon bemerkt wurde, nicht zur Annahme später Entstehung.

390. Votivrelief an die Göttermutter*, in Athen.

Die Figur in den Nischen ist beide Male die Göttermutter, kenntlich an dem Tambourin, das in rauschenden Culten, wie in dem ihrigen und dem des Bacchus eine grosse Rolle spielte, und an dem Löwen, der an der einen neben ihrem Sitz, an der anderen auf ihrem Schooss sich befindet. Letzterer ist zwar in diesem flüchtig gearbeiteten Exemplar sehr undeutlich, vergleicht man aber mehrere und besser gearbeitete Copien, wozu das Griechische Cabinet des hiesigen Museums Gelegenheit giebt, so erkennt man auch hier, was gemeint ist. Solche Bilder der Göttermutter in einem Tempelchen thronend sind namentlich aus Attika zahlreich erhalten, sie entsprechen in der allgemeinen Anlage der Statue, die Phidias für das Heiligthum der Göttermutter, für das Metroon arbeitete, von welcher wir wissen, dass sie sitzend, mit einem Tambourin in der Hand und mit einem Löwen am Sessel vorgestellt war. Dass sie der Göttin als Weihgeschenke dargebracht wurden, geht aus den Inschriften einiger der-

* Im Griechischen Saal n. 297 a.

Digitized by Google

selben hervor. Exceptionell ist an diesem Exemplar, dass darin unter einem Giebel zweimal dieselbe Göttin mit nur leiser Veränderung dargestellt ist. Wir wissen keinen Grund dafür anzugeben.

An jeder Seite jedes Kopfes ist ein Bohrloch angebracht, vermuthlich zur Anfügung von Metallschmuck oder auch zur Befestigung des Werkes selbst, etwa an einer Wand.

Abg. und ausführlich besprochen von Stephani, Ausruh. Herakles, Taf. 7, p. 68 n. 12, auch bei Le Bas monum. fig. pl. 44. Der Text lässt erkennen, wie weit ich mit Stephani übereinstimme. Ein Exemplar aus Kleinasien bei Stark Niobe Taf. 4a, eins mit der Dedikationsinschrift bei Dethier und Mordtmann Epigraphik von Bycantion und Constantinopel, Taf. 6, 28, ein anderes im hiesigen Museum n. 437.

391. Votivrelief*, aus dem Museo Borgia in das Museum zu Neapel übergegangen.

Auf den Stufen eines Tempels oder wohl richtiger eines Palastes, der durch eine Säule bezeichnet ist, sitzt Herakles; vor ihm steht Hebe, eine feine jungfräuliche und ächt attische Gestalt, bereit ihm in seinen vorgestreckten Becher einzuschenken. Es ist offenbar, dass Herakles sich im Olymp, an den Stufen des olympischen Palastes befindet.

Die Einrahmung der Platte fehlt auf beiden Seiten, aber hinter Herakles konnte wohl nichts mehr folgen, dagegen könnte hinter Hebe nach anderen Analogien noch die Figur des Weihenden vorhanden gewesen sein.

Die Inschrift unter der Platte giebt nur einen Namen, vermuthlich den des Weihenden, die auf der Platte selbst zwischen den Figuren eingekratzten Züge, welche offenbar später sind, lassen das Wort καλὸς erkennen, dem jedenfalls ein Name voranging. Die Sitte, den Namen einer geliebten Person überall einzukratzen, war den Griechen natürlich eben so bekannt, wie uns, aber charakteristisch ist, dass sie das Wort καλὸς hinzufügten, während wir uns mit dem blossen Namen begnügen.

Aus der Inschrift geht hervor, dass das Relief noch vor dem Schluss des fünften Jahrhunderts verfertigt ist. Es ist nicht sehr sorgfältig ausgeführt, aber von ächt attischem Charakter**.

---

* Im Griechischen Saal n. 315.

** Zu einer ähnlichen Darstellung hat vielleicht das in demselben Saal befindliche unter n. 305 verzeichnete Fragment gehört, auf welchem auch Herakles, an Köcher und Löwenfell kenntlich, dargestellt ist und ebenfalls vor einer Säule sitzt. Das Fragment befindet sich in Athen.

Digitized by Google

Die beste Abbildung bei Kekulé Hebe, Taf. 4, 1, wo auch die Literatur über die Darstellung und Inschrift angegeben ist.

392. Votivrelief*, in einer Grotte am Berge Parnes gefunden, und in Athen, im Theseion, befindlich.

Wie die Inschrift lehrt, ist das Relief ein Weihgeschenk eines gewissen Telephanes an Pan und die Nymphen, die an dem Fundort, wie wir wissen, verehrt wurden. Verwandt als Bewohner der ländlichen Fluren und als Förderer und Mehrer ihres Reichthums wurden diese Gottheiten mannigfach gemeinsam verehrt und auch von den Dichtern mit einander zu oft neckischen und schelmischen Scenen verbunden. Hier sehn wir drei Nymphen — die Dreizahl ist sehr beliebt, vermuthlich nach Analogie der Horen und Grazien — mit in einander gelegten Händen Reigen tanzend und Pan, der rechts in der Höhe sitzt, spielt die Syrinx dazu. Der jugendliche Mann, der ihren Reigen führt, wird mit Wahrscheinlichkeit für Hermes erklärt, den auch die Dichter am Tanz mit den Nymphen Theil nehmen lassen, und dem gleichfalls die ländlichen Fluren am Herzen liegen. Vor der ersten Nymphe liegt ein Felsblock, der kunstlose Altar in diesem von der Natur gebildeten Heiligthum, die grosse Maske zur Linken soll die Mündung einer Quelle andeuten. Denn gewöhnlich zwar bezeichnen Thiermasken den Ausguss eines Brunnens, aber auch Silensmasken finden sich und durch Stierhörner charakterisirte Masken des Achelous, wir werden daher auch diese Maske als die eines Flussgottes bezeichnen dürfen, welche die Vorstellung einer frischen Quelle erweckt, und dadurch den idyllischen Charakter der Scene wenn auch nicht fürs Auge, aber für die Phantasie erhöht. Pan ist hier wie gewöhnlich, von sehr kleiner Gestalt, wahrscheinlich weil man dies dem dämon- ja koboldartigen Wesen des Gottes entsprechend fand. Der Typus, unter welchem er hier dargestellt ist, mit übergeschlagenen Bocksbeinen die Syrinx spielend, ist höchst wahrscheinlich derselbe, unter dem er in Athen in der Pansgrotte an der Akropolis verehrt wurde. Er ist von seiner Heerde umgeben, deren Thiere indess wegen der mangelhaften Ausführung des Reliefs nicht näher zu bestimmen sind.

---

* Im Griechischen Saal n. 300.

Digitized by Google

Die Formen der Inschrift führen uns etwa in die Zeit Alexanders*.

Abg. Annali 1863 tav. L. Vgl. Michaelis ebendas. p. 313 ff. Die Erklärung des Nymphenführers als Hermes wird durch das von Newton im Archaeol. Anz. 1854 p. 512 beschriebene, ganz übereinstimmende Relief, auf welchem die betreffende Figur einen Caduceus führt, sehr empfohlen.

393. Attisches Votivrelief**, 1835 in Athen vor den Propyläen gefunden und in Athen befindlich.

Es ist nicht leicht zu sagen, wer die tief verhüllte Figur sein mag. Wir halten sie für eine Nymphe und zwar in tanzender Stellung, denn der eine allein sichtbare Fuss berührt nur mit der Spitze den Boden und dieselbe Verhüllung und Anspannung des Gewandes, um einen schönen Faltenwurf hervorzubringen, findet sich gerade an Tänzerinnen. An eine Sterbliche zu denken, verbietet die Grösse der Figur und die Analogie anderer Reliefs. Vielleicht ist das Relief nur ein Fragment und es folgten noch andere Nymphengestalten, sodass wir wieder ein Weihgeschenk an Pan mit den tanzend dargestellten Nymphen vor uns hätten. Das Relief ist sehr schön und wird noch dem vierten Jahrhundert angehören.

Abg. bei Schöll Taf. 5, 12. Müller-Wieseler Denkmäler a. K. 2, 43, 545. Vgl. Ross Arch. Aufs. I, 97. Wieseler erklärt unter Beistimmung von Michaelis Annali 1863 p. 333 die weibliche Figur für Aglauros mit Berufung auf eine allerdings ähnliche Figur des bei Wieseler 2, 44, 555 abgebildeten Reliefs, die ich auch für Aglauros halte. Aber noch näher stehn die bei Michaelis a. a. O. tav. I abgebildeten Tänzerinnen der borghesischen Vase und eine in Gypsabgüssen vielfach verbreitete schöne Terrakotta, und von diesen Analogien kann ich die fragliche Figur nicht trennen.

394. Votivrelief***, auf Kreta in Gortyna gefunden, im Louvre befindlich.

---

* Die beiden im Griech. Saal unter n. 298. 299 befindlichen Fragmente, die zu einem Ganzen gehörten, sind vielleicht auch von einem den Nymphen geweihten Relief übriggeblieben. Beulé, der sie 1853 auf der Akropolis gefunden und in der revue archéol. 1860 pl. 18 publicirt hat, glaubt freilich, der tanzenden Frauen seien ursprünglich 9 gewesen, die er dann für die Musen erklärt. Auch das mit n. 301 bezeichnete Fragment (Schöll Arch. Mitth. p. 96 n. 83) könnte zu einem Votivrelief an Pan gehört haben.

** Im Treppenhaus n. 175.

*** Im Griechischen Saal n. 94.

Digitized by Google

Die kleine Figur, die mit erhobener Rechten, in der Geberde der Adoration, dasteht, ist der Donator. Von den Gottheiten, an welche er sich wendet, kann nur die sitzende Figur zur Linken, die Scepter und Schaale gehalten zu haben scheint, mit einiger Wahrscheinlichkeit für Zeus erklärt werden, wer aber in der weiblichen Figur, die wie eine Hebe mit dem Krug neben ihm steht, und in der jugendlichen männlichen Figur, die auch ein Scepter gehalten zu haben scheint, gemeint sein mag, muss unbestimmt gelassen werden. Dem Stil nach gehört das Relief in das vierte Jahrhundert.

Abg. Le Bas pl. 124 u. Monum. d. inst. IV, 22a mit der Erklärung von Le Bas Annali 1845 p. 234 ff., die auf sich beruhen mag. Sinnreich erklärt von E. Curtius Arch. Ztg. 1852 zu Tafel 38, 1, aber doch ohne genügende Anhaltspunkte. Der Unterschied der Grösse übrigens zwischen dem sitzenden Gott und den beiden stehenden scheint mir aus der Composition zu folgen und nicht einen Bedeutungsunterschied anzuzeigen, wie schon öfter in diesem Buch erwähnt ist. Die Figur neben Zeus wird Hebe genannt von Kekulé in seiner Schrift über Hebe Lpzg 1867 p. 46.

395. Votivrelief*, im J. 1860 bei den französischen Ausgrabungen in Eleusis gefunden und ebendaselbst befindlich.

In diesem Relief ist eine aus Vasenbildern sehr bekannte Gruppe dargestellt, nämlich Demeter, Triptolemus und Cora, denn letztere dürfen wir unbedenklich für die zur Rechten fehlende Figur voraussetzen. Demeter ist an den matronalen Formen und herabhängenden Locken kenntlich und hielt in jeder Hand eine Fackel, von denen Spuren zurückgeblieben sind, Triptolemus, eine leichte jugendliche Gestalt, sitzt auf seinem von Schlangen gezogenen Wagen und hielt in der erhobenen Linken vielleicht eine Schaale, in welche Cora ihm den Abschiedstrunk giessen mochte. So könnte die Scene nach Analogie der Vasenbilder gedacht werden, wenn nicht für ein Votivrelief die Annahme richtiger sein sollte, dass die Götter handlungslos zusammengestellt waren.

Die Figuren sind skizzenhaft ausgeführt aber sehr schön angelegt und gewiss nicht für diesen Zweck entworfen. Die Demeter ist offenbar von einem statuarischen Typus der besten Zeit entnommen und ins Relief übertragen.

Abg. Révue archéol. 1867 pl. 4 p. 161 von F. Lenormant, der die erhaltene Figur übrigens irrthümlich als Cora bezeichnet.

---

* Im Griechischen Saal n. 312.

Digitized by Google

396—401. Votivreliefs an Pallas, sämmtlich in Athen.

396. Opferscene*. Der Göttin, welche hinter ihrem Altar steht, mit der Linken den Schild, in der zerstörten Rechten vermuthlich die Schaale haltend, naht ein Zug von Andächtigen. Neben dem Altar bemerkt man das Opferthier, ein kleines Schwein, und einen Knaben, welcher eine Opferschüssel zu halten scheint. Die Göttin hat auf diesem Relief, wie auf mehreren noch zu erwähnenden, ganz den Typus der von Phidias geschaffenen Parthenos, es würden daher diese Reliefs einer neueren Behauptung gegenüber, wonach die Parthenos keinen Cult gehabt habe, als Beweise des Gegentheils aufgestellt werden können.

Abg. Le Bas Monum. Fig. pl. 46. Vgl. Pervanoglu Arch. Ztg. 1860 p. 25 n. 13.

397. Fragment einer ähnlichen Darstellung**, denn das links vom Altar zurückgebliebene Bein gehört nach seinen kleineren Proportionen einem Sterblichen an, welcher die Göttin verehrte.

Abg. Le Bas pl. 47. Vgl. Schöll Arch. Mitth. p. 61 n. 39. Pervanoglu a. a. O. n. 8.

398. Votivrelief wegen eines Sieges***. Vor der Pallas wird ein bewaffneter Mann, der als Sterblicher in kleineren Proportionen gehalten ist, von einer dritten Figur, von welcher nur der Arm erhalten, und die wir vermuthlich als eine priesterliche Person anzusehn haben, bekränzt. Der Mann hat in einem Wettkampf gesiegt und bringt nun in diesem Relief der Göttin den Dank für den von ihr verliehenen Siegeskranz.

Abg. Le Bas pl. 38. Vgl. Schöll a. a. O. p. 62 n. 40. p. 85. Pervanoglu a. a. O. p. 24 n. 5.

399. Aehnliches Relief****. Pallas hält einen Kranz in ihren Händen, vor ihr findet die Bekränzung eines Mannes durch eine männliche und weibliche Figur statt. Wenn auch

* Im Griechischen Saal n. 266.
** Ebendas. n. 257. Duplikat im Treppenhaus n. 174.
*** Ebendas. n. 260.
**** Ebendas. n. 268.

Digitized by Google

das Einzelne nicht deutlich ist, so scheint doch ein ähnlicher Gedanke wie in dem vorigen Relief zu Grunde zu liegen.

Abg. Le Bas pl. 41. Vgl. Schöll a. a. O. p. 62 n. 42 p. 89, dessen Deutung uns aber nicht ganz richtig scheint. Das Richtige bei Pervanoglu a. a. O. p. 24 n. 3.

400. Aehnliches Relief*. Auch diese Darstellung scheint sich auf einen Sieg im Wettkampf zu beziehn, den der kleine Mann, der seine Rechte adorirend erhebt, von der Göttin erhalten. Die Nike auf ihrer Rechten hielt gewiss einen Kranz, mit dem sie den Mann bekränzen wollte. Die hinter der Göttin stehende einen Schild tragende Figur scheint ein zweiter Adorant zu sein und nur um der Symmetrie der Composition willen diesen Platz erhalten zu haben. Es mag etwa der Schildträger des Andern sein.

Abg. Arch. Anz. 1865 zu p. 89, wo Pervanoglu zu vergleichen.

401. Pallas**, in lebhafter Bewegung, mit Schild und Lanze, vor ihr eine kleine Figur, der Adorirende. Auffallend ist die bewegte Stellung der Göttin, die sich auf solchen Votivreliefs sonst schwerlich findet und auch in diesem Zusammenhang nicht recht natürlich ist. Uebrigens bedarf es keiner Bemerkung, dass das schöne Motiv der kampflustig forteilenden Göttin nicht von dem Verfertiger des Reliefs herrührt, er hat es von einem statuarischen Typus entlehnt, von dem uns noch eine Copie erhalten ist. Ueber der Darstellung ein nicht mehr verständlicher Rest einer Inschrift***.

Vgl. Schöll Arch. Mitth. p. 61 n. 38, der übrigens geneigt ist, die Lanze für eine Fackel zu halten. Die Figur entspricht genau der von Hirzel Ann. 1864 tav. A publicirten capitolinischen Statue, die danach restaurirt werden kann. Hirzel meint, dass der linke Arm der Figur herabgelassen war im Einklang mit dem auf eine myronische Gruppe zurückgeführten Relief, aber die erhaltene linke Schulter, die höher steht als die rechte, zeigt dass die Ergänzung mit dem Schild richtig ist, die durch dies Relief bestätigt wird. Es ist eine in den Kampf eilende Pallas. Dieser Typus hat übrigens die grösste Aehnlichkeit mit der Pallas im westlichen Giebelfeld des Parthenon, nur die Haltung des rechten Arms ist abweichend.

---

* Im Griechischen Saal n. 263.

** Ebendas. n. 271.

*** Ein paar auf Pallas bezügliche, stark verstümmelte Votivreliefs sind ausser den genannten noch vorhanden, im Griech. Saal n. 258 und 267.

Digitized by Google

402. Votivrelief an Pallas und Kekrops*, in Athen befindlich. Von der adorirenden Gestalt ist nur der rechte Arm erhalten. Hinter Pallas ist eine Scepter und Schaale haltende Figur, die von der Hüfte an in einen zusammengewickelten Schlangenleib ausläuft. Mit Recht hat man sie Kekrops genannt, der uns aus der Vasenmalerei in dieser Gestalt bekannt ist und ähnlich wie die Giganten als Erdgeborener in dieser Weise vorgestellt wurde.

Abg. Le Bas pl. 47. Vgl. Conze im bull. 1861 p. 36 Arch. Anz. 1861 p. 157.

403. Attisches Votivrelief**, 1840 in Athen gefunden, ebendaselbst befindlich.

Kenntlich sind auf diesem Bruchstück sowohl durch Attribute als durch die Inschrift Herakles und Athene, letztere von ersterem, wie es scheint, bekränzt. Vor der ersteren befindet sich der Rest eines auf einem Sessel sitzenden Mannes, von dessen Inschrift sich nur die Buchstaben ημος erhalten, die man ansprechend zu Ἀκάδημος ergänzt hat. Es scheint nur dies mit Sicherheit angenommen werden können, dass das Relief, von dem jedenfalls — nach der Composition zu schliessen — mehrere Personen fehlen, ein Weihgeschenk an einen attischen Heros war.

Das Werk ist flüchtig gearbeitet, scheint aber nach der Form der Buchstaben noch dem vierten Jahrhundert anzugehören.

Abg. Le Bas pl. 37. Arch. Ztg. 1845 Taf. 33. Vgl. p. 129 ff. Ich glaube nur nicht, dass die auf Akademos bezogene Figur bloss als Bezeichnung des Lokals anwesend ist, dazu nimmt sie einen zu hervorragenden Platz ein. Andere Vermuthungen bei Schöll Archaeologische Mitth. p. 84.

404. Votivrelief an Aesculap***, in Athen befindlich.

Der auf den Schlangenstab gestützte Mann ist jedenfalls Aesculap, die Frau hinter ihm, die etwas Unbestimmbares in den Händen hält, wird Hygieia sein, zwei Adorirende stehn vor ihnen****.

Abg. Le Bas pl. 51.

---

* Im Griechischen Saal n. 261.
** Ebendas. n. 259.
*** Ebendas. n. 308.
**** Auch das unter n. 311 verzeichnete Fragment scheint sich auf Aesculap zu beziehn.

Digitized by Google

405. Votivrelief an einen Heros*, in Athen.

Drei Adoranten nahen sich einem gewappneten Manne, in dem wohl nicht ein Gott, sondern nur ein Heros vorauszusetzen ist.

Abg. Le Bas pl. 49.

406. Votivrelief wegen eines siegreichen Pferdes**, in Athen.

Vor dem Pferde bemerkt man noch einen Flügel und die Arme der Nike, die dem Renner den Siegeskranz brachte***.

Vgl. Schöll Arch. Mitth. p. 64 n. 49.

c) Reliefs über öffentlichen Dekreten.

Sehr charakteristisch für griechische Denkweise ist die Sitte, öffentliche Dekrete mit einem den Inhalt des Dekrets andeutenden Relief zu verzieren. Nur das Bedürfniss, der kahlen Inschrifttafel einen künstlerischen Reiz zu verleihen hat das Bild hervorgerufen, denn es ist praktisch ganz überflüssig. Aber gerade das ist hellenische Anschauung, von der auch das geringste Geräth Zeugniss ablegt, dass das Praktische und Nützliche sich nicht in seiner natürlichen kahlen Prosa präsentirt, sondern durch die Poesie der Kunst geadelt wird. Es genüge, ein Beispiel statt vieler anzuführen, nämlich die Meilensteine um Athen herum, die ausser den praktisch nothwendigen Anweisungen auch einen edlen und ernsten Spruch enthielten, den sie dem Wanderer auf seinen Weg mitgaben.

Die Erklärung dieser Reliefs ist sehr schwierig. Denn einmal ist die zugehörige Inschrift nicht immer erhalten, die wenigstens einige Andeutungen gewähren würde, ausserdem aber waren die Künstler, um den abstrakten Inhalt des Dekrets bildlich auszudrücken, genöthigt zu Allegorien ihre Zuflucht zu nehmen, die vielleicht schon ihren Zeitgenossen nicht gleich verständlich waren.

---

* Im Griechischen Saal n. 310.

** Ebendas. n. 256.

*** Die Fragmente n. 303. 304 (Le Bas pl. 37) sind unerklärbar, das erste, auf welchem ein Mann neben einem grossen Dreifuss erhalten, könnte sich auf einen choregischen Sieg beziehen.

Digitized by Google

407. Relief über einem Finanzbericht*, in Athen gefunden und ebendaselbst befindlich.

Die Inschrift, über welcher sich das Relief befindet, enthält eine Rechnungsablage über die Verwaltung des im Parthenon aufbewahrten Staatsschatzes. Wir müssen daher die dargestellte Handlung, den Handschlag, welchen die Pallas erhält, so auffassen, dass dadurch der Göttin die Versicherung treuer Verwaltung der Schätze ihres Tempels gegeben werden soll. Die Frau mit dem Scepter, welche diese Versicherung giebt, wird für eine Personifikation der Stadt oder der Amtsführung oder der guten Ordnung gehalten; es ist uns unmöglich aus Mangel an Anhaltspunkten uns für die eine oder die andere Meinung zu entscheiden.

Das Relief gehört, wie Stil und Inschrift zeigen, guter Zeit, nämlich der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts an.

Abg. Le Bas pl. 42. *'Εφημ. ἀρχαιολ.* 1838 n. 26 und bei Schöll Archaeol. Mitth. Taf. 3, 6. Vgl. p. 59. n. 34. p. 74. Arch. Ztg. 1857 p. 100. 1860 p. 25 n. 11. Stephani Compte-rendu p. l'année 1861 p. 99 f. Letzterer meint, dass die Pallas der Eutaxia für die gute Amtsführung durch den Handschlag danke, was mir kein ganz passender Gedanke zu sein scheint.

408. Relief über einem Bundesvertrag,** bei den Propyläen gefunden und in Athen befindlich.

Die Göttin Pallas reicht einem vor ihr stehenden kleineren Mann, der die Inschrift Kios trägt, die Hand. Darunter eine Inschrift, welche den Namen des aus Eleusis gebürtigen Staatsschreibers angiebt und den des Archonten Kallias, der nach den Schriftformen als der Archont des Jahres Ol. 100,4 anzusehn ist. Damit ist auch die Zeit des Reliefs bestimmt.

Nach Analogie eines andern Reliefs ist anzunehmen, dass die nicht mehr erhaltene Inschrift einen Bundesvertrag zwischen Athen und einer andern Stadt enthielt. Als Vertreter derselben würde der kleine Mann in dem Relief zu betrachten sein und der Handschlag bezeichnete das Gelübde der Treue. Mit der Inschrift Kios ist vielleicht die Stadt Kios in Bithynien bezeichnet.

Abg. *'Εφημερὶς* 1837 n. 24. Le Bas pl. 35. Vgl. Schöll Arch. Mitth. p. 61 n. 37 p. 83 ff. und Stephani Compte-rendu pour l'année

* Im Griechischen Saal n. 265. Duplikat im Treppenhaus n. 176.
** Ebendas. n. 270.

Digitized by Google

1861 p. 85, der das Relief über dem Bundesvertrag von Methonae vergleicht, das Schöll Arch. Mitth. p. 54 freilich anders versteht. Dass übrigens nur *Κιος*, nicht *Σκιος* zu lesen, wie O. Müller (bei Schöll p. 83) wollte, ist nach dem Gypsabguss deutlich. Die Inschrift ist aber vollständig, denn vor dem Namen ist die Fläche glatt. Rangabé in der *Ἐφημ.* a. a. O. hält das Relief für die Bekrönung einer Schatzmeisterinschrift und den Kios für den Schatzmeister, aber was von der Inschrift erhalten, stimmt damit nicht überein.

409. Relief über einem Ehrendekret*, in Athen gefunden und noch vorhanden.

Pallas legt einem neben ihr stehenden Manne die Hand auf den Kopf, vermuthlich um ihn zu bekränzen; das Fragment der Inschrift, in welcher gewiss von den Verdiensten die Rede war, wegen deren ihm der Kranz zu Theil geworden, scheint ihn als Kolophonier zu bezeichnen. Nach den Buchstabenformen der Inschrift ist das Relief zwischen Ol. 86,1 und 94,2, also in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts verfertigt.

Abg. Le Bas pl. 38. Vgl. Schöll a. a. O. p. 53 n. 29 und p. 73—90. Pervanoglu in der Arch. Ztg. 1860 p. 25 n. 15.

410. Relief über einem Dekret**, bei den Propyläen gefunden.

Pallas ist hier mit Nike und Schlange ausgestattet, letztere ist übrigens nach den Bedingungen des Reliefs etwas anders angeordnet als in der Statue des Phidias. Den vor ihr stehenden Mann vermögen wir nicht zu benennen, nur ist er seiner Grösse wegen kein Sterblicher. Die verstümmelte Inschrift bietet leider der Erklärung keinen Anhaltspunkt***.

Abg. Schöll Arch. Mitth. 3,5 p. 60 n. 36 p. 75. Auch bei Le Bas pl. 39. Vgl. Pervanoglu Arch. Ztg 1860 p. 24 n. 7. Welcker nimmt Arch. Ztg 1857 p. 99 das Ganze für ein Siegesrelief und deutet die männliche Figur auf einen Demos, der über einen andern gesiegt habe.

---

* Im Griechischen Saal n. 264.

** Ebendas. n. 262.

*** Das unter n. 264ª verzeichnete Relief, auf welchem Pallas einer Frau die eine Fackel zu halten scheint, die Hand reicht, befand sich auch wohl über einem Dekret, von welchem jedoch nichts zurückgeblieben ist.

Digitized by Google

V. Die zweite Hälfte der griechischen Kunstblüthe.

Die zweite Hälfte der griechischen Kunstblüthe ist in unserm Denkmälervorrath nicht so reich vertreten, wie die erste, und zumal an sicher beglaubigten Werken sind wir sehr arm. Unter diesen aber sind die meisten nur Copien, andere nur Werke untergeordneter Künstler. Zwar besitzen wir auch von den grossen Meistern der ersten Periode kein einziges sicher beglaubigtes Originalwerk, allein die reichen Ueberreste des Parthenon, namentlich der Giebelgruppen, geben uns doch eine deutliche Vorstellung von den höchsten Leistungen der damaligen Zeit. Ein ähnliches, die Höhe der Kunst repräsentirendes und nach allen Seiten veranschaulichendes Werk ist uns aus dieser Periode nicht erhalten, doch sind theils die Copien, theils einzelne Originalwerke wenigstens ausreichend, die Eigenthümlichkeit derselben erkennen zu lassen.

Diese besteht vornehmlich in der Darstellung des Seelenlebens. Es geht eine weichere Stimmung durch diese Periode, als mit dem grossartigen Charakter der Zeit des Phidias vereinbar war, und die Kunst tritt dem Menschen näher. Die griechische Plastik hat in dieser Periode die höchste Innigkeit erreicht, deren sie fähig war, und andrerseits auch der bewegten Seelenstimmung, der Leidenschaft und dem Pathos den ergreifendsten Ausdruck gegeben. Allerdings ist wenigstens in den attischen Werken, die auch hier wieder die Hauptmasse des Erhaltenen bilden, der Zusammenhang mit dem Ernst und der Strenge der früheren Zeit noch nicht

Digitized by Google

völlig gelöst, Adel und Würde bleiben noch immer nothwendige Elemente, die dem Hinabsinken in völlig freie Natürlichkeit entgegenwirken und sich durch eine immer noch einfachere und strengere Behandlungsweise ankündigen, aber überall ist doch eine mildere und weichere Empfindung fühlbar und die Herbigkeit der früheren Zeit ist geschwunden. Hieraus erklärt sich der unläugbare grosse Vorzug dieser Periode vor der früheren, dass der Kopf, der eigentliche Träger des Seelenausdrucks, erst jetzt seine volle Schönheit entwickelt. Wahrhaft seelenvolle Köpfe waren erst jetzt möglich, und diese Behauptung wird nicht auffallend erscheinen, wenn man die ganze Entwickelung der früheren Kunst bedenkt. Auf die typischen Gesichter des alten Stils konnten wohl die strengen und ernsten Gesichter der Zeit des Phidias folgen, als deren würdigste Repräsentanten wir die Giustinianische Vesta und Farnesische Juno besitzen, nicht aber die milde seelenvolle Schönheit, die wir an der Leukothea der Glyptothek in München und andern Werken finden werden. Die geschichtliche Nothwendigkeit bedingt einen Anschluss der Köpfe des grossartigen Stils an diejenigen der alterthümlichen Zeit und wir fanden sogar noch bestimmte einzelne Reminiscenzen wie den lächelnden Ausdruck, und in den Kampfscenen am phigalischen Fries und Theseion noch ganz unbetheiligte Köpfe.

Die Betrachtung der culturhistorischen Verhältnisse, unter denen diese beiden Perioden erwachsen, lässt den angegebenen Unterschied natürlich erscheinen. Eine glückliche Zeit, wie es die des Phidias war, die auf dem Boden der Tradition steht und in Sitte und Glauben festhält am Erbe der Väter, wird nicht das Bedürfniss fühlen, die Vorgänge des innern Lebens, die schmerzlichen Conflicte des Gemüths zu veranschaulichen, welche der innerlich durchwühlten Zeit, aus welcher die Kunst dieser Periode erwachsen, gerade nahe liegen, und wie in der sophokleischen und euripideischen Tragödie das Seelenleben einen tieferen und eindringlicheren Ausdruck gefunden hat als in der äschyleischen, ebenso verhält es sich mit der Plastik nach und vor dem peloponnesischen Krieg, der für die Kunst, wie für die ganze griechische Cultur einen bedeutsamen Wendepunkt bezeichnet.

Wir theilen die hierher gehörigen Denkmäler in zwei Classen, deren erste die mythologischen Darstellungen, die andere die historischen nebst dem Genre umfasst.

Digitized by Google

a) Mythologische Darstellungen.

Schon in der Einleitung zum vorigen Abschnitt ist bemerkt worden, dass die Götterbilder dieser Periode weniger religiösen Gehalt haben als diejenigen des fünften Jahrhunderts. Finden wir doch unter ihnen bereits eine badende Venus und einen mit einer Eidechse spielenden Apollo, Statuen, die zwar schwerlich für den Cultus bestimmt waren, aber doch unter allen Umständen ein Zeugniss dafür sind, dass man die Götter mehr wie liebliche Menschenkinder und in Motiven und Situationen des täglichen Lebens darzustellen anfing. Aber nur anfing, denn im Allgemeinen ist der religiöse Gehalt noch nicht völlig geschwunden und es giebt einzelne Werke, wie Juno Ludovisi, bei denen sich zweifeln lässt, ob das Göttliche oder Menschliche, die Würde oder die Anmuth stärker in ihnen ausgeprägt ist. Das ist freilich gewiss, dass der religiöse Gehalt nirgends mehr so rein und ungemischt und darum so ergreifend hervortritt, wie in der früheren Zeit, aber sogar in religiöser Hinsicht ist die Zuthat milder Anmuth nicht in allen Fällen eine Einbusse. Denn wenn es überhaupt erlaubt ist, zu den Eigenschaften der oder einiger griechischer Gottheiten auch die Liebe, freilich in ganz anderm Sinn als wir von der Liebe Gottes reden, zu rechnen, so findet diese Eigenschaft unläugbar erst jetzt ihren Ausdruck in der Plastik. In Vesta Giustiniani, in Hera Farnese, in der Parthenos des Phidias, auch in dem grossen eleusinischen Relief, kann von einem Ausdruck der Liebe nicht gesprochen werden, der in der Leukothea der Glyptothek unverkennbar ist.

411. Sogenannte Leucothea*. Marmorstatue, früher in Villa Albani, durch Napoleon nach Paris entführt, und bei der Zurückgabe der geraubten Schätze durch König Ludwig von Baiern gekauft, in dessen Glyptothek sie sich jetzt befindet. Ergänzt sind der rechte Arm der Frau, die Finger ihrer linken Hand und beide Arme des Knaben mit dem Krug, der Kopf des Kindes ist antik, aber nicht zugehörig.

In der Richtung der fehlenden Arme konnte der Er-

* Im Niobidensaal n. 104. 527

Digitized by Google

gänzer nicht irren, da sie durch das Nackte und durch das Gewand deutlich indicirt ist, in der Geberde aber, die er der rechten Hand der Frau gegeben, hat er sich gewiss geirrt. Denn da wir unzweifelhaft eine Gruppe göttlicher Wesen vor uns sehen, so versteht man nicht das Hinaufzeigen des Fingers nach oben. Man könnte denken, die Frau habe einen dem Knaben lieben Gegenstand emporgehalten, der das Verlangen und die Bitte des Kindes veranlasse, indess würde dadurch etwas Spielendes und Genreartiges in die Gruppe hineinkommen, was der Hoheit und Würde derselben widerstrebt. Wahrscheinlich hat die Figur in der Rechten ein Scepter gehalten, zu welcher Annahme uns auch die Autorität einer athenischen Münze, die eine ganz ähnliche Gruppe wiedergiebt, berechtigt.

Die Geberde des rechten Arms des Knaben scheint glücklich getroffen, es ist ein Ausdruck kindlicher Zuneigung, dem der sanft geneigte Kopf der Frau gleichsam antwortet. Dagegen ist schwer zu sagen, wie die linke Hand des Knaben und der Frau ursprünglich angeordnet waren, und ob erstere ein Attribut gehalten oder nicht. Die Ergänzung des Kruges ist rein willkürlich, nur durch die Annahme veranlasst, dass der Knabe Bacchus sei. Man sollte vermuthen, dass die linke Hand der Frau dem Kinde, das sonst etwas unsicher sitzen würde, zum Halt gedient habe.

Von diesem ergänzten Kruge ging Winckelmann aus, als er der Gruppe den Namen gab, unter dem sie bekannt ist. Was er aber ausserdem an Gründen vorbringt, ist ebenso wenig haltbar und längst widerlegt. Auch ist die Frau eine viel zu feierliche Erscheinung, als dass sie eine Nymphe vorstellen könnte.

Das Scepter, das wir für die rechte Hand voraussetzen, charakterisirt sie als eine Göttin und die Formen ihres Körpers als eine matronale Göttin. Auch die reiche Fülle der Locken, die sich ähnlich an der Gaea finden, ist dem entsprechend. Doch genügen diese Eigenschaften nicht, um ihr einen bestimmten Namen zu geben. Jedenfalls ist die Mütterlichkeit, die Liebe einer göttlichen Mutter zu einem oder besser zu ihrem Kinde das Thema der Composition und nur dies lässt sich noch mit Wahrscheinlichkeit behaupten, dass die Namen der Figuren nicht in dem Kreise der allegorischen, sondern der mythologischen, der als Personen empfundenen Wesen zu suchen sind. Die ersteren konnten

Digitized by Google

schwerlich in so inniger Weise dargestellt werden, wie es hier geschehen.

Die Composition ist von der höchsten Schönheit. Die Köpfe neigen sich zusammen wie die Herzen, die Gruppe berührt uns fast wie eine christliche Madonna. Das Gewand der Figur zeigt eine schöne Mischung von Ernst und Zufälligkeit, von Anmuth und Würde, es entspricht ganz der im schönsten attischen Stil so häufigen Gewandordnung, die man z. B. an den Karyatiden des Erechtheums sieht.

Nach seinem ganzen Charakter und nach der Autorität der erwähnten Münze dürfen wir das Werk als ein attisches bezeichnen und zwar wie es scheint, als ein attisches Originalwerk ersten Ranges. Es ist zugleich für die Beurtheilung der ganzen antiken Kunst von der höchsten Wichtigkeit. Denn in keinem der uns erhaltenen Werke ist so viel Innigkeit und Wärme der Empfindung, die aber noch ganz in den Gränzen der Plastik bleibt, ähnlich wie auf dem Orpheusrelief und auf einigen griechischen Grabsteinen, die ihrer Stimmung nach dieser Gruppe verwandt sind, das Empfindungsleben mehr durch Geberden angedeutet als durch sprechende Mienen ausgedrückt ist.

Diese Verschwiegenheit im Ausdruck der Empfindung, deren voller und natürlicher Erguss gleichsam gedämpft wird durch hohe und edle Haltung, erlaubt uns nicht, den Zeitpunkt der Gruppe diesseits des vierten Jahrhunderts zu fixiren. Andrerseits ist die Meinung, dass die Gruppe der Periode des Phidias angehöre, in einer Zeit entstanden, als man noch nicht Gelegenheit hatte zu genauerer Vergleichung und sich mit mehr abstracten Vorstellungen begnügte. Alles jener Periode Angehörige zeigt deutliche Spuren alterthümlichen Charakters namentlich in den Köpfen, zugleich aber war die Wärme und seelenvolle Innigkeit, die das Eigenthümliche dieser Gruppe ausmacht, jener Zeit noch nicht eigen. Im vierten Jahrhundert dagegen scheinen nach den uns erhaltenen Nachrichten ähnliche auf Mutterliebe und Mutterschmerz bezügliche Gruppen entstanden zu sein, denen diese Gruppe anzuschliessen sein wird.

Vgl. Schorn's Catalog zur Glypthotek n. 99 und Archaeol. Ztg. 1859 p. 1 ff., wo auch die beste Abbildung — nur der Kopf ist etwas zu zärtlich — zu finden ist. Die dort der Statue gegebene Benennung einer *κουροτρόφος* ist nicht mit Unrecht bestritten von Stephani im Compte-rendu de la commission impériale archéologique pour l'année

Digitized by Google

1859 p. 135, es war übrigens nicht die Absicht jenes Aufsatzes einen bestimmten Namen aufzustellen, sondern nur, die allgemeine Sphäre, den Vorstellungskreis, zu bezeichnen, dem das Werk angehört. Die Vermuthungen von Stephani Compte-rendu p. l'année 1860 p. 102 Anm. 4. und Bötticher Arch. Anz. 1860 p. 83 muss ich auf sich beruhen lassen, da sie höchstens abstracte Möglichkeiten sind.

Ueber das angebliche *χρήδεμνον* dieser Figur (nach Winckelmann) ist nicht mehr nöthig, ausführlich zu sein. Vgl. Ritschl, Ino-Leucothea. Bonn 1865 p. 22.

412—429. Niobe mit ihren Kindern*. Marmorgruppe, im Jahr 1583 in Rom gefunden und zwar in der Nähe der lateranischen Kirche. Der Cardinal Ferdinand von Medici, nachmaliger Grossherzog von Toscana, kaufte sie und liess sie in seiner Villa am Pincio aufstellen. Im Jahre 1775 wurden die Statuen nach Florenz transportirt, wo sie seit 1794 in den Uffizien aufgestellt sind.

Wir betrachten zuerst die einzelnen Figuren, von der Niobe selbst beginnend. An ihrer Figur sind ergänzt Nase, Spitze der Oberlippe, grösster Theil der Unterlippe und ein Theil des Kinns, ferner der linke Unterarm mit zugehörigem Gewand und die rechte Hand mit dem halbem Unterarm, die ursprünglich wohl etwas tiefer lag, so dass der Kopf der Tochter mehr sichtbar wurde. An dieser sind die Locken, der rechte Arm, die linke Hand, die nach Resten am Gewand der Mutter tiefer gelegen zu haben scheint, und der linke Fuss neu.

Die Tochter stürzt mit sinkenden Knieen in den Schooss der Mutter, mit einem Arm sich an sie schmiegend, mit dem andern (der richtig restaurirt zu sein scheint) die Bitte der flehenden Augen um Schonung unterstützend. Die Mutter ist ihr entgegengeeilt — wie hätte sie auch in ruhiger Stellung das flüchtende Mädchen empfangen können! —, wir sehen deutlich, wie die Gruppe *geworden* ist. Niobe hielt, um nicht in ihrer Eile behindert zu werden, mit beiden Händen ihr Obergewand von sich, der linke Arm hält die frühere Lage noch fest, während der rechte in dem Augenblick als das Kind in den Schooss fällt, das Gewand, welches nun durch dieses gehalten wird, fahren lässt und sich schützend über die Tochter legt, die sie bewahren möchte. Die Knie der Mutter schmiegen sich um das Kind zusammen und darüber beugt sich ihre hohe Gestalt, es sind die unwillkürlichen Regungen der Mutter-

* Im Niobidensaal n. 1—11. 16. 17. 20. 24. 60. 113.

Digitized by Google

liebe, aber Niobe weiss, dass sie auf kein Erbarmen zu hoffen hat. Sie und nur sie kennt den Grund des Verhängnisses, das sich vor ihren Augen vollzieht, die Kinder benehmen sich ängstlich, wie bei einem unerwartet hereinbrechenden verderblichen Ereigniss, sie haben die Besinnung verloren, die Mutter selbst aber sieht ohne Angst, aber mit tiefem Schmerz zu denen hinauf, die sie als Urheber der Katastrophe kennt. In ihrem Gesicht ist für den Ausdruck besonders wirksam die Linie der Augenbrauen, deren innerer Winkel in die Höhe gezogen ist, während der äussere sich über's Auge herabsenkt, man bemerkt denselben Zug nicht selten an tragischen Masken.

Zu den stolzen, grossen Formen der Mutter steht in wirksamem Gegensatz die zarte Gestalt des flüchtenden Mädchens. Der Künstler hat sie mit einem knapp anliegenden Untergewand von Leinen bekleidet, so dass sie sich fast wie ein nackter Körper von dem reich belebten Hintergrund, den die Gewandmassen der Mutter bilden, abhebt. Seine Absicht war gewiss, das Zarte, Jugendliche und dadurch Rührende der Gestalt möglichst wirksam hervorzuheben.

Die Figur der Niobe ist deutlich als Mittelfigur einer Gruppe componirt. Denn nicht nur, dass ihr im Verhältniss zu den Kindern eine Grösse gegeben ist, die weit über die natürlichen Grössenunterschiede hinausgeht, sondern sie ist auch durch die Biegung des Oberkörpers aus der Profilstellung oder Richtung nach der Seite, die alle übrigen Figuren haben, herausgehoben und präsentirt sich somit als Centrum der von beiden Seiten zu ihr hinstrebenden Bewegung.

Rechts von ihr steht eine Tochter, an welcher der rechte Arm, die Hälfte des linken und die Hälfte der beiden Füsse ergänzt ist, die Restauration konnte aber nicht irren, da in den Falten des Gewandes, welches das Mädchen mit beiden Händen gefasst hielt, die Richtung der fehlenden Theile deutlich angezeigt war.

Diese Tochter eilte vorwärts, das Obergewand ähnlich wie die Mutter mit beiden Händen fassend, bis plötzlich ein Pfeil sie im Nacken trifft und ihre Bewegung hemmt. Der Oberkörper wölbt sich im Schmerz nach vorne, der Kopf fällt hintenüber, und der linke Arm greift krampfhaft nach der Wunde, während der rechte schon kraftlos herabsinkt. Diese Figur gehört im Ausdruck und Gewandwurf zu den einfachsten

Digitized

und edelsten, der schöne und ergreifende Kopf ist oft, besonders von Guido Reni nachgeahmt.

An der folgenden Figur sind neu der rechte Arm, die linke Hand und ein Theil des Unterarms mit darüber hängendem Gewandstück, der linke Fuss, endlich die Nase und Oberlippe. Das noch unversehrte Mädchen ist in eiligster Flucht begriffen, die Linke machte wohl, wie der Restaurator angenommen hat, einen Gestus des Entsetzens, die Rechte griff nach dem fortflatternden Zipfel des Mantels.

Von dieser Figur ist eine weit vorzüglichere Wiederholung erhalten*, die sich jetzt im museo Chiaramonti des Vatikans befindet, früher in der Villa des Cardinals Ippolito von Este auf dem Quirinal. Sie weicht in mehren Punkten von der florentinischen Figur ab, die weit vorzüglichere Arbeit und andere Gründe sprechen aber dafür, dass sie ihrem Original treuer geblieben. Denn zunächst hat die Originalfigur schwerlich die engen und bis auf die Handwurzel reichenden Aermel der florentinischen Statue gehabt, die an Idealfiguren in der Blüthe der griechischen Kunst ausser zu besonderer Charakteristik nicht vorkommen, in römischer Zeit dagegen nicht ungewöhnlich sind, ausserdem war das Gewand gewiss nicht über den Füssen zurückgeschlagen. Nur ein kurzes Gewand, wie etwa an einer Diana, nicht ein lang herabhängendes kann naturgemäss diese Bewegung machen. Auch in den kräftigeren Formen und dem höheren Wuchs steht der vatikanische Torso dem Original näher, namentlich aber in der Behandlung des Gewandes. Das Untergewand und der Mantel geben sich deutlich als aus verschiedenem Stoff gebildet zu erkennen und beleben dadurch auf's Schönste die Gestalt; wundervoll ist namentlich der kurze Aermel des rechten Arms, dessen feiner Stoff so leicht und locker hängt, dass man unwillkürlich an die Gewänder im Ostgiebel des Parthenon erinnert wird. In den Falten der untern Körperhälfte aber sehen wir nur grosse und lange Linien, während die florentinische Statue mit lauter kleinen Faltenbrüchen übersäet ist, selbst da, wo sie am wenigsten sich bilden können, über dem vortretenden Bein, das nach der Heftigkeit der Bewegung ganz glatt erscheinen müsste. Letztere ist eine kleinliche Copie, die andere ein grosses und mit wunderbarer Kühnheit gearbeitetes Werk, an dem aber doch alle Meister-

* n. 17.

Digitized by Google

schaft der Ausführung nur dem Gesammteindruck der hervorgebracht werden soll, dient. Denn wie tief sich auch der Sturm hineinwühlt in die Gewänder des Mädchens, der Künstler wollte damit nur dies erreichen, dass wir die Todesangst, welche das flüchtende Mädchen treibt, lebendig mitempfinden. Und doch ist auch dies Werk schwerlich ein Original. Freilich wüssten wir dies nicht aus der Arbeit abzuleiten, aber die Basis ist auffallend. Alle zur Niobegruppe gehörenden Figuren haben eine unebenen Felsboden anzeigende Basis, und dies ist gewiss ein dem Original angehöriger Zug, die vatikanische Statue aber hat eine glatte Basis mit der von der attischen Säulenbasis entlehnten Profilirung. Sie wird demnach für eine Copie genommen werden müssen, ist aber am besten geeignet, uns einen Begriff von dem Stil zu geben, in dem ursprünglich das Ganze ausgeführt war.

Es folgt der älteste Sohn, an welchem der linke Arm und die Hälfte des rechten Unterarms mit entsprechendem Gewandstück ergänzt sind. Der Rand des Gewandes auf dem linken Schenkel ist abgearbeitet und die Falten desselben sehen wie zurückgeschoben aus, beides Anzeichen, dass an der überarbeiteten Stelle sich ursprünglich etwas befand, was den natürlichen Fall des Gewandes hinderte. Auch ist in der Stellung der Statue eine Hemmung der Bewegung nicht zu verkennen, und unverständlich wäre, wenn der Jüngling allein gestanden hätte, die Bewegung des linken Arms. Nun hat Canova auf eine seit dem Anfang dieses Jahrhunderts im Vatikan befindliche fragmentirte Gruppe* aufmerksam gemacht, wodurch das richtige Verständniss der florentinischen Statue gewonnen werde. Hier sehen wir ein in der linken Brust durch einen Pfeil verwundetes Mädchen sterbend hinsinken und sich anlehnen an eine männliche Figur, von welcher nur wenig, aber doch genug erhalten ist, um in ihr eine der florentinischen völlig entsprechende Figur zu erkennen. Nur tritt in der vatikanischen Gruppe der Jüngling auf einen Felsblock, wodurch der Schenkel eine weniger steile Richtung erhält. Mir scheint dies eine schönere und gewiss dem Original zuzuschreibende Anordnung zu sein, es wird dadurch eine mehr geneigte, ausdrucksvollere Lage des Mädchens ermöglicht. An der vatikanischen Gruppe ist übrigens nur der linke Fuss des Mädchens restaurirt, ihr Kopf ist antik, aber

* n. 113.

Digitized by Google

schwerlich zugehörig, er ist von anderm Marmor und entspricht durchaus nicht den übrigen Niobidenköpfen.

Die florentinische Statue ist also nach dem Vorbild dieser Gruppe ergänzt zu denken. Mit der Rechten zieht der Jüngling wie zum Schutz das Gewand über den Kopf, mit der Linken berührt er theilnehmend die hinsinkende Schwester. Der Künstler that wohl daran, eine so grosse Gruppe nicht aus lauter einzeln stehenden Figuren zusammenzusetzen, sondern durch kleinere Gruppen eine schöne Abwechslung hervorzurufen, es ist auch eine Forderung des Gemüths, dass nicht jeder nur an seine eigne Rettung denkt, sondern dass sich Gruppen der Liebe und Theilnahme bilden und auch weichere Töne als Furcht und Entsetzen mitklingen in dem Schmerzensakkord des Ganzen. Aehnlich wie an dem Mädchen im Schooss der Mutter, hat der Künstler hier den Oberleib des Mädchens entblösst, doch so, dass es als unabsichtlich durch die Situation veranlasst erscheint. Er wollte durch die Entblössung der zarten noch unreifen Mädchenformen den Eindruck des Rührenden verstärken.

An dem folgenden Sohn sind neu der linke Arm fast ganz, der rechte mehr als zur Hälfte, ausserdem beide Unterbeine. Ob in der Ergänzung des rechten Arms das Richtige getroffen ist, scheint zweifelhaft.

Während der erste Niobide auf eine von vorn her drohende Gefahr gerichtet ist, scheint dieser einem von hinten nahenden Verderben enteilen zu wollen. Der Künstler hat sich nämlich die Gruppe nicht so gedacht, dass die eine Hälfte derselben nur von der einen, die andere von der anderen Seite aus beschossen würde, sondern die Geschosse kreuzen sich, die älteste Tochter ist von links her, die dritte in der vatikanischen Gruppe erhaltene von rechts her getroffen. Dies ist auch am angemessensten, die Rathlosigkeit der Kinder wird dadurch gesteigert, weil jedes Entrinnen unmöglich scheint und die Scene lebendiger, indem der eine nach rechts, der andere nach links blickt.

Der folgende Sohn ist in zwei Exemplaren in Florenz vorhanden, die sich in einem nicht unwichtigen Punkte von einander unterscheiden, nämlich in der Haltung des Kopfes. Während an dem hiesigen Exemplar bei der Ansicht vom Rücken her der Anblick des Gesichts völlig verschwindet, ist an dem andern der zwar fremde oder restaurirte aber jedenfalls richtig restaurirte Kopf so herumgedreht, dass man bei

Digitized by Google

der Rückenansicht wenigstens ein Profil erhält, der Niobide macht mit dem Kopf eine ähnliche Wendung nach rückwärts, wie der voraneilende Bruder. Nun fragt sich aber zunächst, ob diese Figur vom Rücken gesehen zu werden bestimmt war, oder ob sie nicht, wie Einige wollen, herumgedreht und auf die andere Seite gesetzt werden muss, so dass die Vorderseite sichtbar wird. Der Umstand, dass die Rückseite der Figur viel sorgfältiger ausgeführt ist als die Vorderseite, besonders aber dies, dass bei einer Umstellung das rechte Bein gänzlich vom Felsen verdeckt werden würde, scheint die Aufstellung zu rechtfertigen, die man der Figur hier gegeben hat, dann aber dürfen wir unter den beiden Exemplaren dasjenige mit dem rückwärts gewandten Kopf als das dem Original treuere bezeichnen, weil eine ganz vom Rücken gesehene Figur auffallend wäre. Auch entspricht die Wendung des Kopfes der heftig bewegten Figur ungleich besser.

An diesen drei Figuren, besonders an der letzten, der am stärksten bewegten, ist deutlich eine aufsteigende Bewegung bemerkbar, als stürzten die Jünglinge eine Anhöhe hinan. Diese Intention des Künstlers wird ganz verdunkelt, wenn die Figuren auf einer ebenen Fläche aufgestellt werden. Wir kommen hierauf unten zurück.

Zu den Figuren an der andern Seite der Mutter übergehend sehen wir einstweilen von den beiden ihr zunächst stehenden ab, da sie schwerlich zur ursprünglichen Composition gehören, es folgen sodann der jüngste Sohn und der Pädagog. An dem erstern ist der rechte Arm und die linke Hand, an letzterm beide Arme und der Kopf neu. Sie sind in der florentinischen Statuenreihe getrennt aufgestellt, aber eine im Jahr 1831 in Soissons entdeckte jetzt im Louvre befindliche Marmorgruppe zeigt sie verbunden und zwar so, dass der Knabe zwischen die Beine des Pädagogen tritt und dieser die rechte Hand wie schützend an die rechte Schulter des Knaben legt. Dies ist unzweifelhaft das Ursprüngliche, schon deswegen, weil einem Pädagogen, wenigstens einem Pädagogen edlerer Natur, wie wir ihn hier in einem grossartig tragischen Ganzen erwarten, nicht anstehen würde, sich von seinem Pflegling zu trennen und nur an die eigne Rettung zu denken. Ueberhaupt hat der Künstler wohl nur dann ein Recht, eine solche der Sache fremde Figur einzuführen, wenn es zum Nutzen einer betheiligten Person geschieht, und so sehen wir auch auf andern Darstellungen Pädagog und Amme mit ein-

Digitized by Google

zelnen Kindern der Niobe zu innigen und rührenden Scenen verbunden. Dass übrigens in dieser Figur der Pädagog zu erkennen, lehrt nicht bloss die Vergleichung anderer Denkmäler, sondern auch das Aussehen der Figur. Das Gewand, das, wie die Gruppe von Soissons zeigt, die langen Aermel hatte, die der Restaurator der florentinischen Statue auch vorausgesetzt hat, und die Stiefel unterscheiden sie von den idealer gehaltenen Söhnen der Niobe. Der Kopf ist leider auch in dem Exemplar von Soissons nicht erhalten, man muss sich ihn in Uebereinstimmung mit der aus der Wirklichkeit genommenen Tracht individuell und zwar, da die Pädagogen gewöhnlich dem Sklavenstande angehörten, von gemeinerer Bildung denken. Er war übrigens seitwärts nach oben gewandt und der linke Arm war wie in Erstaunen oder Entsetzen erhoben, denn auch der Pädagog kennt nicht den Grund des schrecklichen Ereignisses. Endlich ist noch dies anzumerken, dass die Figur aus Soissons mit dem rechten Fuss auf ein kleines Felsstück tritt, so dass eine etwas aufsteigende Bewegung hineinkommt. Wir glauben im Hinblick auf das über die drei Söhne der andern Seite Bemerkte, dass dies ein vom Original entlehnter Zug ist.

Es folgt ein getroffener ins Knie gesunkener Niobide, an dem die ganze Basis fehlte. Durch eine Ueberarbeitung des Bruchs am linken Bein scheint sich der auffallende Umstand zu erklären, dass man nichts vom Knie des linken Beins bemerkt. Dieser Jüngling hält sich mit gewaltsamer Anspannung aller Kräfte noch aufrecht im Todesschmerz. Es ist psychologisch sehr wahr und der Verschiedenheit des Geschlechts entsprechend, dass das in ganz ähnlicher Situation befindliche Mädchen der vatikanischen Gruppe auf der andern Seite still ohne Widerstand in den Tod hinsinkt, während hier die männliche Natur sich kräftiger, ja fast trotzig offenbart. Denn anders als zürnend oder vorwurfsvoll kann der Blick zu den Göttern hinauf in dieser Situation wohl nicht verstanden werden.

Endlich der ausgestreckt liegende Niobide, an welchem der rechte Arm und Fuss ergänzt sind. Er ist sterbend dargestellt, die Augen sind im Begriff sich zu schliessen, mit der Linken deckt er die Wunde in der Brust, während sich die Rechte über den Kopf beugt, als fühlte er noch das Bedürfniss, sich zu schirmen oder zu bergen vor dem entsetzlichen Ereigniss. Es ist schön, wie friedlich und sanft ohne

Spannung und Krampf hier der Tod dargestellt ist, überhaupt unterscheidet sich diese Gruppe von den andern Darstellungen der Niobiden dadurch, dass die Bewegungen weniger leidenschaftlich sind.

Dies sind diejenigen Figuren, welche unter den hier vorhandenen Abgüssen mit Sicherheit zur Gruppe gerechnet werden können, zwei fehlen, deren Zugehörigkeit ebenfalls nicht zu beweifeln ist. Zunächst eine ins Knie gesunkene, im Rücken getroffene Jünglingsfigur, früher Narziss benannt, durch Thorwaldsen als Niobide erkannt. Mit der Linken greift er nach der Wunde, die Rechte scheint er — wenn sie richtig restaurirt ist, klagend zu erheben. Der Kopf und Körper ist etwas nach vorn über geneigt, und zwar nach rechts, so dass unter der Voraussetzung, dass alle Figuren eine Richtung nach der Mitte hatten, diese Figur auf die rechte Seite der Mutter zu setzen wäre. Sie befindet sich in Florenz, so wie die folgende Figur, die auch zugleich mit den übrigen Statuen gefunden ist. Es ist ein noch unverwundetes, aber mit zusammengekrümmtem vor der Gefahr gleichsam sich duckendem Körper davoneilendes Mädchen. Eine Wiederholung derselben im Kapitol hat zwar einen unverkennbaren Niobidenkopf, ist aber durch Schmetterlingsflügel am Rücken als Psyche charakterisirt, wesswegen denn die flügellose florentinische Statue von vielen Seiten auch als Psyche erklärt und von der Niobidengruppe getrennt ist. Indessen ist sehr wohl möglich, dass der Künstler jener kapitolinischen Psychestatue nicht bloss den Kopf, sondern die ganze Gestalt von einer Niobide entlehnt und nur durch die Zuthat der Flügel zu einer Psyche gemacht habe. Jedenfalls passt die Figur vortrefflich zu den Niobiden, für ihre Zugehörigkeit spricht auch der nicht gleichgültige Umstand, dass ihre Basis als Felsgrund charakterisirt ist, wofür man bei einer Psyche nicht gleich ein treffendes Motiv anzugeben wüsste. Nach der Bewegung des Körpers würde man die Figur auf die rechte Seite der Mutter setzen müssen.

Endlich sind noch diejenigen zur florentinischen Gruppe gerechneten Figuren zu erwähnen, deren Zugehörigkeit theils problematisch, theils bestimmt zu verneinen ist. Das Letztere gilt zunächst von der zur Linken der Mutter aufgestellten Figur*, deren Original sich im hiesigen Museum befindet.

* n. 60.

Digitized by

Schon der Kopf beweist dies, der nach Form und Ausdruck mit dem Familientypus der Niobiden nicht die geringste Verwandtschaft hat, ausserdem das Alter der Figur, welche die Jahre der Blüthe längst überschritten hat. Und doch ist dies gerade so wesentlich für den Eindruck der Gruppe, dass die Kinder in der Blüthe der Jahre fallen.

Auch die in Florenz befindliche unter dem Namen der Anchirrhoe bekannte Figur* ist erst durch die Ergänzung der Arme und des Halses zu einer Niobide hergerichtet, Kopf und Haar zeigen, dass sie der Gruppe völlig fremd ist, und richtig restaurirt würde sie der Figur eines wasserholenden Mädchens entsprechen, die wir weiter unten besprechen werden**.

Eine dritte auch in Florenz befindliche weibliche Figur***, welche hier neben der Statue des hiesigen Museums aufgestellt ist, wird ebenfalls auszuscheiden sein. Denn einmal fehlt ihr die Familienähnlichkeit, sodann ist das Haar ganz abweichend, nämlich viel drahtartiger behandelt, auch die Gewandung und die Basis verschieden. Man hat zwar gemeint, die Figur könne, wenn nicht eine Tochter, so doch eine Amme oder Wärterin gewesen sein, wie ja auch in dieser Gruppe ein Pädagog und in andern Niobidendarstellungen beide vereinigt vorkämen. Allein es fragt sich, ob man eine Amme, die doch wie der Pädagog aus dem Sklaven- oder niedern Volksstande genommen wurde und daher in der Kunst, wenigstens wo man genauer charakterisirt, als eine alte Frau mit unedlen Gesichtsformen erscheint, hier so jung und ideal dargestellt haben würde, und entscheidend für ihre Nichtzugehörigkeit auch als Amme ist der Umstand, dass ihre Linke denselben Gestus macht wie die Linke der Niobe, eine Wiederholung, die bei weiter von einander entfernten Figuren erträglich, hier aber wo die Figuren ihrer Grösse wegen nahe bei einander stehen mussten, unerträglich wäre. Es ist sehr möglich, dass die Figur zu einer andern Niobegruppe gehört, denn sie war jedenfalls wie auch eine Gemme angiebt, mit einer ins Knie gesunkenen Figur gruppirt, über welche sie schützend den Mantel ausbreitet. Der rechte Arm ist schwerlich richtig restaurirt, vermuthlich lag

* n. 24.
** n. 28 in demselben Saal.
*** n. 7.

Digitized by Google

die Hand in dem Knick des Mantels, der sonst unmotivirt und unerklärlich wäre.

Zweifelhaft, wenn auch nicht unmöglich, ist endlich die Zugehörigkeit des nach der ovidischen Dichtung vom Niobidenuntergang als Ilioneus bezeichneten Torso der Glyptothek zu München*, eines der edelsten Ueberbleibsel der alten Kunst, das aus Prag aus dem Besitz von Kaiser Rudolph II. nach Wien in die Hände eines Steinmetzen gerieth, von diesem als ein Stück alten Marmors an Dr. Barth verkauft wurde, und endlich in den Besitz König Ludwig's übergegangen ist. Wie der Torso zu ergänzen, darüber kann kein Zweifel sein, Kopf und Arme waren nach oben gerichtet, der Jüngling machte eine Bewegung, als wolle er eine von oben drohende Gefahr abwehren**. Das Motiv der Figur wäre also für einen Niobiden passend, man findet auch auf dem vatikanischen Niobidensarkophag*** eine ähnlich motivirte Figur, auffallend ist aber der Mangel des Gewandes, das an keinem sichern Niobiden fehlt und für die künstlerische Wirkung der Statuen sehr wesentlich ist.

Der Stil dieses Torso steht weit über dem der florentischen Statuen, wir stehen nicht an, ihn als ein Originalwerk eines bedeutenden Meisters zu bezeichnen, und ihm für die Periode des vierten Jahrhunderts dieselbe Bedeutung beizulegen, wie den Parthenonsculpturen für das fünfte. Vergleicht man ihn mit dem Ilissus vom westlichen Giebel des Parthenon, der ihm im Alter nahe steht, so möchten wir die Formen des letzteren lebensvoll, die des ersteren seelenvoll nennen. Es geht ein weicherer, zarterer Hauch durch diesen Marmor, wie es wohl nothwendig ist für eine auf Darstellung des Seelenlebens gerichtete Kunst.

Die letzte hier zu besprechende Figur wird jetzt zwar allgemein ausgeschieden, wir möchten sie aber gern für die Gruppe zurückerobern. Es ist die als älteste Tochter bezeichnete, später als Melpomene erklärte florentinische Figur****. Was zunächst diese Benennung betrifft, so beruht sie auf unzureichenden Gründen, denn das Aermelkleid, das allerdings

* n. 20.

** Man begegnet hier in Berlin öfter richtig — ich weiss nicht von wem — ergänzten Copien, z. B. in der grossen Zinkgiesserei von Geiss.

*** n. 71 in demselben Saal.

**** n. 16.

Digitized by Google

Melpomene trägt, findet sich auch an andern Figuren und gerade auch an der zweiten Niobetochter, der Gürtel aber, eine dünne Schnur, wie die Niobiden sie tragen, ist ganz verschieden von dem für Melpomene charakteristischen Gürtel. Auch die Stellung des rechten Fusses, der auf einer leisen Erhöhung steht, erinnert doch nur sehr entfernt an gewisse Darstellungen der Melpomene, ist dagegen sehr natürlich bei der Annahme einer Niobide, da alle zur Gruppe gehörigen Figuren, wie wir sahen, auf unebenem felsigen Boden stehen. Endlich ist der nach oben gerichtete Kopf, der bei einer Niobide natürlich ist, an einer Melpomene schwer zu motiviren. Entscheidend aber für die Zugehörigkeit dieser Figur zur Niobidengruppe ist dies, dass ihre Stirn und ihr Haar so vollkommen übereinstimmen mit den entsprechenden Theilen an der Niobe und ältesten Tochter, dass wir sogar dieselbe Hand darin erkennen möchten. Die übrigen Theile des Gesichts sind nicht so ähnlich, gewiss deswegen, weil sie zum Theil ergänzt, zum Theil modernisirt sind. Auch die Hände sind neu, aber wohl richtig ergänzt, die Figur steht da in der Geberde stummer Ergebung. Und dies ist gewiss ein für edleres weibliches Wesen bezeichnendes Motiv, sich willig ohne auch nur den Versuch zur Rettung zu machen, dem Tode zu stellen.

Ueber die Anordnung der florentinischen Gruppe sind die verschiedensten Meinungen ausgesprochen. Wir beginnen mit derjenigen, welche uns am wenigsten wahrscheinlich erscheint, dass nämlich die Statuen in den Interkolumnien eines Tempels oder tempelartigen Gebäudes aufgestellt gewesen seien. Diese Meinung ist hauptsächlich veranlasst durch ein in Lycien entdecktes Denkmal, in dessen Interkolumnien nach allem Anschein sehr bewegte weibliche Statuen gestanden haben. Aber gerade dies Monument scheint uns gegen eine solche Aufstellung der Niobiden zu sprechen, denn dort sind es unter sich gleichartige, hier aber höchst ungleichartige Gestalten, welche die Zwischenräume zwischen den Säulen füllen sollen. Gleichartigkeit aber wenigstens in den hauptsächlichsten Verhältnissen ist bei den für gleiche architektonische Räume bestimmten Figuren durchaus erforderlich. Zudem würde die Gruppe, wenn sie durch Säulen zerstückelt würde, um alle ihre Wirkung kommen. Denn hier sind die einzelnen Figuren wirklich Glieder eines Ganzen und es geht eine bestimmte Bewegung hindurch, die keine Unterbrechung

Digitized by Google

leidet. Die eilende Flucht der Kinder würde durch die Säulen überall gehemmt erscheinen und damit das ergreifende Pathos des Ganzen vernichtet.

Grossen Anklang hat eine andere Hypothese gefunden, dass nämlich diese Gruppe das Giebelfeld eines Tempels geschmückt habe. Die allmähliche Höhenabstufung der Figuren hat hauptsächlich darauf geführt. Uns scheinen nicht nur die in diesem Sinne angestellten Restaurationen mit Allem, was wir von den alten Giebelgruppen wissen und was aus der Eigenthümlichkeit des gegebenen Raums folgt, in Widerspruch zu stehen, sondern auch die Annahme selbst unmöglich zu sein. Zunächst wegen des ausgestreckt liegenden Sohnes. Man kann diese Figur entweder in die Mitte oder in eine der Ecken des Giebels legen. Im ersteren Fall wird über ihr immer ein Loch entstehen, das schwer auszufüllen sein dürfte und wenigstens durch keine der erhaltenen Figuren ausgefüllt wird, im andern Fall erhalten wir eine horizontal gestreckte Figur an einer Stelle, wo der Raum eine Figur mit gehobenem Oberkörper, eine mit dem schräg ansteigenden Giebelfeld parallel sich erhebende verlangt. Es ist mir kein Beispiel aus alter und auch neuer Zeit bekannt, wo es anders wäre, es ist eben eine in den Verhältnissen selbst begründete Forderung.

Aber nicht bloss diese, sondern auch andere Figuren würden bei der Annahme einer Giebelgruppe gegen das Gesetz verstossen, dass Bild und Raum sich decken müssen, ein Gesetz, das von der griechischen Kunst seit ihren frühesten Anfängen strenger beobachtet ist, als von irgend einer andern, ohne welches auch keine vollkommene Harmonie möglich ist. Bei einer Giebelgruppe muss eine über die Köpfe der Figuren gezogene Linie parallel laufen mit der schräg ansteigenden Linie des Giebels. Dies findet sich auch überall in den Giebelgruppen des Alterthums beobachtet und muss, wenn auch die neuern Giebelgruppen nicht alle in dieser Weise componirt sind, doch als etwas nach den gegebenen Raumverhältnissen Natürliches angesehen werden. Wenden wir nun aber dies Gesetz auf die Niobegruppe an und zwar auf die linke Seite derselben, die bis zum zweiten Sohn als in ursprünglicher Integrität erhalten allgemein anerkannt wird, so fällt die Linie von der Mutter zur ältesten Tochter schroff ab um etwa $1^1/_2$ Fuss, dann aber bewegt sie sich fast horizontal über den Köpfen der zwei Schwestern und zwei Brüder,

Digitized by Google

indem die letzte dieser Figuren nur um einen Fuss niedriger ist als die erste. Die Töchter müssten entweder höher oder die Söhne niedriger sein, wenn eine erträgliche Giebelgruppe herauskommen soll. Mit einem Wort, die Höhenunterschiede dieser Figuren sind zu gering für eine Giebelgruppe.

Man ist auf den Gedanken gekommen, durch Erhöhung der Basen dem bemerkten Uebelstand abzuhelfen. Dies führt auf einen dritten Einwand gegen die Giebelgruppe. Denn schon jetzt, noch mehr aber wenn wir einmal die projektirte Erhöhung annehmen, ist die Basis der Figuren nicht etwas Indifferentes, nicht die blosse Standfläche der Figuren, sondern es ist ähnlich wie am Farnesischen Stier eine bestimmte Lokalität, ein felsiges Terrain als Schauplatz der Begebenheit charakterisirt. Ich bezweifle, ob dies passend sei für eine Giebelgruppe, die doch immer nur etwas Unselbstständiges, ein Ornament an einem grössern architektonischen Ganzen ist und diesen ihren dekorativen Charakter wahren muss. Eben wegen ihrer Basis ist die Niobidengruppe etwas Selbstständiges, das Anspruch macht für sich zu bestehen. Es scheint mir namentlich für die Blüthe der griechischen Kunst nicht glaublich, dass man ein so malerisches Element in einer Giebelgruppe zugelassen habe, es würde mit dem Ernst des dorischen Stils — und diesen hätten wir ja vorauszusetzen — schwer vereinbar sein.

Die Betrachtung der Basis führt mich auf einen letzten Einwand gegen die Giebelgruppe und zugleich zur Aufstellung der eignen Meinung. Hat es nicht etwas Auffallendes, ein horizontal fortlaufendes felsiges Terrain als Schauplatz der Handlung anzunehmen? Wäre es nicht natürlicher, da uns der Künstler ja doch eine bestimmte Lokalität schildern will, wenn er uns der Natur entsprechend auf- und absteigende Flächen darstellte? Die Bewegung mehrerer Figuren, namentlich die der beiden letzten Söhne zur Linken scheint mir mit Nothwendigkeit auf diese Annahme hinzuführen. Sie schreiten mit starkem Schritt hinauf, von unten nach oben, und dies Hinaufschreiten kann doch nicht durch einige ihnen in den Weg geworfene Steine erklärt werden, vielmehr müssen wir eine ansteigende und auf der andern Seite abfallende Fläche voraussetzen, auf deren höchstem Punkt die Mutter steht.

Wir erhalten dadurch eine mehr malerische Composition nach Art des Farnesischen Stiers, einer Gruppe, die freilich noch weiter nach dieser Richtung geht. Der pathetische

Digitized by Google

Charakter der Niobidengruppe gewinnt aber bedeutend durch eine solche Aufstellung, die Flucht der Kinder erscheint wilder und leidenschaftlicher. Nach der Absicht des Künstlers, so scheint es, sollen wir oben die Wohnung der Mutter, etwa die königliche Burg, denken, wohin von beiden Seiten die Kinder Schutz suchend eilen, während die Mutter, durch das Geschrei der Kinder aufgeregt, ihnen entgegenkommt.

Es ist uns aus dem Alterthum von zwei Darstellungen der Niobiden Kunde erhalten, von denen eine und vielleicht auch die andere in ähnlicher Weise aufgestellt waren, wie wir es für diese Florentiner Gruppe annehmen. An den Thüren des palatinischen Apollotempels, den Augustus zu Ehren des Sieges bei Actium stiftete, waren auf dem einen Flügel „die vom Scheitel des Parnass herabgestürzten Gallier", auf dem andern der Tod der Niobiden dargestellt. Die Symmetrie verlangt, dass wir uns die Scene des Niobidenuntergangs in ähnlicher Weise vorstellen, wie die angeführten Worte für das Seitenstück, die Vernichtung der Gallier bei ihrem Angriff auf Delphi, vorschreiben, d. h. die einzelnen Figuren waren malerisch einen Berg hinan aufgestellt. Eine andere Darstellung der von Apoll und Artemis getödteten Niobiden befand sich in Athen in einer Höhle über dem Theater, man möchte eben wegen der Lokalität vermuthen, dass die Gruppe ebenfalls malerisch, der Lokalität sich anschliessend componirt war.

Es würde nun die weitere Aufgabe sein, die Stelle zu bestimmen, die jede einzelne Figur im Ganzen einnahm, indessen sind wir dieser Aufgabe nicht gewachsen und beschränken uns daher auf einige leitende Gedanken. Sicher scheint uns, dass die Gruppe wie ein Hautrelief aufzufassen ist, die Bewegungen der Figuren sind der Art, dass die Arme nicht vom Körper abspringen und aus der Fläche treten, sondern entweder anliegen oder nach hinten und vorn, also in der Richtung des Körpers ausgebreitet sind.

Die Gruppe ist gewiss nicht vollständig auf uns gekommen. Es muss doch bei jeder Aufstellung, wo die Mitte von der Mutter eingenommen wird, eine gewisse Symmetrie zwischen den beiden Hälften angenommen werden, und diese ist eben mit den vorhandenen Statuen nicht zu erreichen. Am wenigsten befriedigt die rechte Seite, doch sind wir nicht einmal im Stande bei jeder Figur sicher zu bestimmen, ob sie links oder rechts von der Mutter gestanden. Die Richtung des Körpers nach der einen oder andern Seite scheint dies

Digitized by Google

entscheiden zu können, indess ist doch fraglich, ob nicht die im Ganzen gewiss anzunehmende Richtung jeder Hälfte nach der Mitte zu von einzelnen Figuren durch eine entgegenstrebende Bewegung unterbrochen wurde. Wenn wir an Giebelgruppen solche Compositionsweise finden, so scheint sie noch mehr berechtigt bei einer nicht in einen architektonischen Rahmen eingespannten Gruppe. Vielleicht ist es auch künstlerisch vortheilhafter und für die Situation natürlicher, wenn nicht alle Figuren jeder Hälfte nach der Mitte streben, es gäbe ein noch anschaulicheres Bild der Verwirrung und Bestürzung, wenn sich hie und da Kinder entgegen liefen. Es ist aber klar, wie sehr durch Annahme dieses Princips die Aufgabe, jeder Figur ihre ursprüngliche Stellung anzuweisen, erschwert wird.

Die Zahl der Kinder im Voraus bestimmen zu wollen, scheint uns gewagt. Nach der am meisten verbreiteten Tradition waren es vierzehn, allein die Nachrichten und auch die Monumente variiren. Auch lehren andere analoge Fälle, dass die Künstler sich von der Tradition entfernten, wenn sie ihren Absichten nicht entsprach. Auch über die Frage, ob die Götter anwesend waren oder nicht, können wir nicht mit Entschiedenheit urtheilen. Zum Verständniss der Gruppe freilich brauchten sie nicht sichtbar zu sein, aber es fragt sich, ob es der antiken Anschauung entspricht, wenn sie fehlen. Auf fast allen vollständig erhaltenen oder durch Nachrichten genauer bekannten Darstellungen erblicken wir die strafenden Gottheiten, und der ganze Mythus der Griechen, wie ihn Dichtung und Kunst vorführt, setzt überall ein sichtbares Eingreifen der Gottheit voraus. Und betrachtet man die Gesichter der Kinder, so findet sich nirgends ein fragender Blick, wie es doch natürlich wäre, wenn die Geschosse von unsichtbaren Urhebern hernieder gesandt würden, wohl aber Angst und Entsetzen, wie durch einen schrecklichen Anblick veranlasst. Man hat gemeint, neben dieser Niobe sei keine Götterstatue denkbar, sie würde von ihr erdrückt werden, aber Künstler haben es für sehr möglich gehalten. Der Platz der Götter wird durch die Blicke der Kinder bestimmt, sie standen links und rechts in der Höhe. Wenn wir uns die Gruppe an einer von der Natur gegebenen Lokalität wie ein Hautrelief aufgestellt denken, die Götter zu beiden Seiten das Ganze einrahmend und abschliessend, so liesse sich doch vielleicht eine künstlerisch befriedigende Composition gewinnen.

Digitized by Google

Dass die Florentinische Statuenreihe nicht als ein Originalwerk zu betrachten, wird schon aus dem, was oben über die doppelt erhaltene Tochter bemerkt wurde, deutlich sein. Im Stil des Nackten und der Gewandung giebt sich die Hand eines römischen Copisten uud zwar nicht aus der besten Zeit zu erkennen. Es sind aber Unterschiede zwischen den einzelnen Figuren. Die erste und zweite Tochter z. B. können nicht von demselben Künstler verfertigt sein, sie verrathen einen ganz verschiedenen Geschmack, hier mehr Einfachheit, dort eine Ueberfüllung mit kleinlichem Detail.

Die Florentiner Gruppe wird allgemein als die Copie eines von Plinius erwähnten in Rom in einem apollinischen Heiligthum befindlichen Werkes angesehen, von dem man zweifelte, ob es dem Scopas oder Praxiteles angehöre. Soviel ist allerdings wahrscheinlich, dass das Original einer athenischen Kunstschule angehört — die Verwandtschaft mit den erhaltenen Skulpturen ist auch in der Copie noch erkennbar — und ferner, dass es um die Mitte des vierten Jahrhunderts entstanden ist. Der dramatische, pathetische Charakter der Gruppe, der sich auch in den Köpfen lebendig ausspricht, ist jener Zeit eigenthümlich, in den Werken vom Mausoleum haben wir ein Werk ganz verwandter Art. Es befindet sich unter letzteren auch ein colossaler Kopf, der demjenigen der Niobe sehr nahe steht. Indessen den Charakter eines bestimmten Künstlers wiederzuerkennen, dazu fehlt es uns an Mitteln, ja wir müssen es dahingestellt sein lassen, ob einer von jenen beiden Künstlern die Gruppe verfertigt hat, denn es ist nicht unmöglich, dass ungefähr um dieselbe Zeit noch eine zweite Gruppe der Niobiden aufgestellt worden ist, nämlich jene oben erwähnte über dem Theater in Athen befindliche, welche von Pausanias kurz erwähnt wird. War diese eine freie Gruppe, so könnte auch diese als Original der Florentiner Statuen angenommen werden, ohne dass wir die Mittel besässen, uns für das Eine oder Andere zu entscheiden. Es ist aber auch denkbar, dass die von Plinius und Pausanias erwähnten Werke eine und dieselbe Gruppe wären, die von Rom nach Athen zurückgegeben oder an letzterm Ort durch eine Copie ersetzt wäre. Wir bewegen uns aber mit diesen Bemerkungen unter lauter Möglichkeiten, einige Sicherheit hat nur die Annahme, dass das Original ein Werk attischer Kunst aus dem vierten Jahrhundert sei.

Digitized by Google

Das gelehrte Werk von Stark, Niobe 1863, überhebt mich aller weiteren Nachweisungen. Nur muss ich wie der Text zeigt, der von B. Meyer in den Recensionen v. J. 1864 gegen Stark geführten Polemik beistimmen.

Ueber den Ilioneus hat später Overbeck gehandelt in den Leipzig. Ber. 1863 p. 1 ff., aber ich kann nicht einmal die Möglichkeit seiner Annahme zugeben, weil Troilus in der Dichtung und Kunst viel jugendlicher dargestellt wird, als dieser Torso ist. Der Schluss von Overbeck's Abhandlung, in welchem das Vasenbild mit der sehr ähnlichen Figur des von seinem Vater bedrohten Dryas angeführt wird, lässt mich übrigens vermuthen, dass der Verfasser für seine Annahme nicht vielmehr als die blosse Möglichkeit beansprucht, womit ja nichts gewonnen ist, denn es wäre nicht schwer, eine ganze Reihe mythologischer Situationen aufzuzählen, in welche dieser Torso hineinpassen würde.

430. 431. Pasquino*. Die erste Nummer bezeichnet ein Marmorfragment, das in Rom im 16. Jahrhundert ausgegraben wurde und zwar in der Nähe des Hauses, das ein Schuster, Namens Pasquino, ein durch seine satyrischen Angriffe auf Cardinäle und Päpste berühmter Mann bewohnte. Die Rolle, die der Schuster bei Lebzeiten gespielt hatte, ging nach seinem Tode auf die am Fundort aufgestellte Statue über, es wurden nämlich Spottverse, von der Art wie sie der Schuster verfasst hatte, daran geklebt. Auch den Namen des Schusters erbte sie und der Platz, auf dem sie noch jetzt allen Witterungsschäden ausgesetzt steht.

Die zweite Nummer ist ein aus mehreren Copien des Pasquino zusammengesetzter Gypsabguss. Es existiren nämlich mehrere besser erhaltene Wiederholungen, zunächst zwei in Florenz, von denen die eine, die sich jetzt in der loggia de' Lanzi befindet, in Rom vor Porta Portese in einem Weinberge gefunden und 1570 vom Grossherzog Cosmus I. angekauft ist. Restaurirt wurde diese Gruppe — es fehlten an dem Todten beide Arme und der linke Arm an der andern Figur — unter Ferdinand II. von Pietro Tacca und nach den Modellen desselben wurden die fehlenden Theile von Lodovico Salvetti in Stein gehauen. Die zweite Florentinische Gruppe, die jetzt im Hof des Palastes Pitti steht, stammt auch aus Rom, aus Nachgrabungen in dem jetzt zum Theater eingerichteten Mausoleum des Augustus und wurde dem Grossherzog Cosmus I. von Paolo Antonio Soderini, Bürger von Florenz, zum Geschenk gemacht. An dieser Gruppe fehlten die Beine und der linke Arm der stehenden, Kopf, Arme und

* Im Saale des Barberinischen Fauns n. 17 u. 4. 690

Digitized by Google

Beine der liegenden Figur, ein unwissender Ergänzer hat ungehörige Zuthaten hinzugefügt, ja die ganze Stellung der Gruppe verändert. Ausserdem sind um das Jahr 1772 bei einer durch Gavin Hamilton in der Villa Hadrians bei Tivoli veranstalteten Ausgrabung Fragmente einer dritten Gruppe zum Vorschein gekommen, nämlich der Kopf der stehenden und die Beine (vom Knie abwärts) der liegenden Figur. Diese befinden sich jetzt im Vatikan. Aus den drei genannten mehr oder weniger verstümmelten Gruppen hat nun vor etwa 30 Jahren der Florentinische Bildhauer Ricci ein Ganzes in der Art zusammengesetzt, dass er das, was an der einen Gruppe fehlte, von der andern entnahm, und von dieser Form besitzt das Neue Museum als Geschenk des Grossherzogs von Toskana einen der wenigen vorhandenen Abgüsse. An diesem sind an der stehenden Figur die Beine von dem ersterwähnten Florentinischen Exemplare, das Uebrige von dem zweiten entlehnt, der linke Arm, der in beiden antiken Exemplaren fehlte, ist nach der Restauration des Tacca geformt. An der liegenden Figur sind Kopf und Schultern von der ersten, Torso und Schenkel von der zweiten Florentinischen Gruppe genommen, die Beine von dem vatikanischen Fragment, und die Arme, die nirgends antik erhalten, von der Restauration des Tacca. Vor Ricci hatte Rafael Mengs einen ähnlichen Plan aber unter minder günstigen Verhältnissen unternommen, wie eine Vergleichung des Abgusses von Mengs in Dresden zeigt, jedenfalls ist das Werk von Ricci am besten geeignet, eine Vorstellung von der ursprünglichen Composition der Gruppe zu geben, — bis auf einen nicht unwichtigen Punkt.

An den Florentinischen Exemplaren hat nämlich der Kopf der stehenden Figur eine andere Haltung als am Pasquino und am vatikanischen Fragment, wo er eine Seitenwendung macht mit einem Blick nach oben. Es fragt sich, auf welcher Seite das Ursprüngliche bewahrt ist. Alle Wahrscheinlichkeit ist dafür, dass wir den Pasquino als der ursprünglichen Composition entsprechend zu betrachten haben. Schon die Vorzüglichkeit der Ausführung erweckt für ihn die Präsumption der grösseren Treue, aber die Gruppe gewinnt auch nicht wenig durch die Wendung des Kopfes. Einmal formell, insofern dadurch dem Ueberhängen der Gruppe nach vorn entgegengewirkt wird, dann aber auch für die Empfindung, insofern das Benehmen des Kriegers dadurch viel inniger und schöner erscheint. Nur im Hinblick auf die Haltung des

Digitized

Kopfes an den Florentinischen Statuen konnte man die Meinung aussprechen, dass der Held sich umschaue nach Hülfe, vielmehr vergisst er, wie der Pasquino zeigt, sich selbst und hebt klagend seinen Blick zu den Göttern, klagend um die hinsinkende Jugendschönheit seines Freundes.

Ausserdem lässt sich nur noch darüber zweifeln, ob der linke Arm der stehenden und der rechte der liegenden ganz richtig ergänzt sind. Auf den geschnittenen Steinen, auf denen diese Gruppe nicht selten wiederholt ist, trägt die erstere Figur am linken Arm einen Schild mit oder ohne Speer, der vielleicht auch für die Marmorgruppe vorauszusetzen ist. Nach der jetzigen Restauration begreift man wenigstens nicht recht, warum der Krieger nicht beide Arme gebraucht, um seinen Freund emporzuheben. Auch würde der Schild und Speer am Arme des zu Hülfe eilenden Kriegers die Situation der Gruppe noch lebendiger veranschaulichen.

Zur Zeit der Auffindung der Gruppe, als man die alte Kunst aus römischer Geschichte und Sitte zu erklären pflegte, galten die Figuren als Gladiatoren, es ist längst erkannt, dass griechische Heroen dargestellt sind. Nun bemerkt man an dem Todten der einen Florentinischen Gruppe eine Wunde unter der rechten Brust und an dem vatikanischen Fragment eine zweite zwischen den Schultern, wodurch wahrscheinlich wird, dass der Todte ursprünglich diese beiden Wunden hatte. Das sind aber gerade die beiden Wunden, die Patroklus nach der Ilias erhielt, die eine von Hektor, die andere von Euphorbus, und so hat man den Todten Patroklus genannt und die andere Figur Menelaos, da dieser eben die Leiche des Patroklus aus dem Kampf trug.

Diese Erklärung ist die wahrscheinlichste, es wäre eigenthümlich, wenn die Uebereinstimmung der Wunden mit der homerischen Dichtung, worauf sie sich stützt, zufällig wäre. Sie entspricht aber auch im Uebrigen dem Homer, während eine andere Erklärung, die den Menelaos Ajax nennt (der Todte ist dann entweder Patroklus, wobei man annimmt, der Künstler habe sich nicht genau an Homer gehalten, oder Achill) die Vorstellung, die der Grieche sich unter dem Vorgang seiner Dichter von Ajax gebildet hatte, wenig zu beachten scheint. Denn wenn Sophokles den Ajax als einen Mann charakterisirt, der die laute Klage als Zeichen eines feigen Herzens ansieht, wie sollte wohl der Mann, den wir in der Pasquinogruppe im vollsten Schmerz zu den Göttern

Digitized by Google

klagen sehen, den Ajax vorstellen können? Ajax ist unter allen griechischen Helden gerade der trotzigste und härteste, welchem die Thräne fast als eine Schande des Mannes gilt. Ihn würden wir in diesem Moment eher in Zorn und Wuth als in so tief ergreifender Klage vor uns sehen. Und so schildert ihn auch Homer, während Menelaos, wie es an derselben Stelle heisst, mit grossem Schmerz in der Seele um Patroklus kämpft. Wem aber die Gestalt des Helden zu kräftig scheinen sollte für Menelaos, der halte sich nicht an die Charakteristik desselben bei den Tragikern, sondern bei Homer, wo er nichts weniger als ein Feigling ist. Mit diesem Einwand ist es übrigens eine eigene Sache, wir besitzen zu wenig vergleichbare Werke, um das Maass der Kraft bestimmen zu können, die man den verschiedenen Helden beilegte.

Die Gruppe ist ein wundervolles Bild antiker Heldenfreundschaft, sie ist schöner als die homerische Schilderung, weil in dieser der gewählte herrliche Moment nirgends besonders markirt ist, noch die edle Empfindung des Menelaos so ergreifend ihren Ausdruck gefunden hat. Nach des Künstlers Absicht sollen wir uns denken, dass Menelaos dem Patroklus gerade im Moment des Falles zu Hülfe eilt, dass er ihn auffängt mit Anspannung aller Kräfte, während zugleich der tiefste Schmerz sich aus seiner Brust emporringt.

Zugleich ist die Gruppe so charakteristisch für das Wesen griechischer Helden. Wilder, trotziger, thränenloser sind die Helden des Nordens, weicher, menschlicher, natürlicher die Hellenen. Und auch den Tod des Hellenen stellt die griechische Kunst elegischer, wehmüthiger dar, als den des Barbaren. Es ist als ob dem Künstler die homerischen Verse vorgeschwebt hätten:

ψυχὴ δ' ἐκ ῥεθέων πταμένη Ἄϊδόσδε βεβήκει
ὃν πότμον γοόωσα, λιποῦσ' ἀδροτῆτα καὶ ἥβην.

Die Composition der Gruppe ist von der höchsten Schönheit; was formell wirksam ist, wirkt doch zugleich für den ganzen Ausdruck. Wie schön ist an dem Todten, dessen schlaffe Glieder in wirkungsvollem Gegensatz zu der Anspannung im Körper des Menelaos stehn, der hängende Arm, der formell die Gruppe aufs Beste abschliesst und zugleich den „lang hinstreckenden“ Tod so eindringlich macht! Dass Patroklus nackt dargestellt ist, wird schwerlich aus dem

Digitized by Google

Homer zu erklären sein, wo durch den Schlag des Apollo dem Patroklus die Waffen vom Leibe fallen, vielmehr ist es die gewöhnliche Erscheinung der Heroen, die hier, wo es darauf ankam, einen lebendigen Eindruck der hinsterbenden Jugendschönheit zu geben, doppelt nothwendig war. Auch in der Tracht des Menelaos erinnert wohl Helm und Schwert an die Situation, im Uebrigen ist sie aber ganz frei künstlerisch behandelt, das Gewand ist nur darum da, damit sich die nackten Formen des Todten besser abheben. An dem Helm ist Herakles im Centaurenkampf dargestellt, wobei wir dahin gestellt sein lassen, ob irgend eine Beziehung dieses Gegenstandes auf den Träger, die, mag man ihn für Ajax oder Menelaos halten, nicht ohne Künstlichkeit herausgebracht werden kann, obwaltet oder nicht. Näher liegt jedenfalls die Annahme, dass der Künstler zu der Wahl dieser Kampfscene — denn eine Kampfscene überhaupt zu wählen zum Schmuck eines Helmes ist natürlich — veranlasst sei durch die Form des zu verzierenden Raumes, für welchen gerade diese Gruppe sehr geeignet ist. Auch in den übrigen Verzierungen des Helms, — am Schirm befindet sich ein zu einem schlangenschwänzigen Adler restaurirter Greif, und über den Backenklappen eine nicht recht bestimmbare Bestie mit einem Vogel im Maul — wird schwerlich eine specielle Beziehung auf den Träger des Helms herausgefunden werden können.

Hinsichtlich der Zeitbestimmung ist klar, dass diese Gruppe nicht eher entstehen konnte, als die Kunst sich an die Darstellung eines mächtig ergreifenden, dramatischen Pathos gewagt hatte, d. h. nicht vor dem 4. Jahrhundert. Aber ist es möglich, sie näher zu fixiren?

Es ist die Meinung ausgesprochen, dass die Gruppe dem Laokoon verwandt sei. Schwerlich mit Recht. Wir wenigstens können nur eine äusserliche Aehnlichkeit bemerken, während die Pointe beider Darstellungen ganz verschieden ist, denn dort handelt es sich um Darstellung eines rein körperlichen Schmerzes, während hier der tiefste Seelenschmerz zum Ausdruck kommt. Dagegen scheint uns die Niobegruppe sehr verwandt zu sein, wo die Mutter um ihre sterbenden Kinder klagt, wie hier der ältere Freund um den hingerafften Jüngling. Der Schmerz, der tiefste Schmerz um geliebte in blühender Jugend hinsterbende Wesen ist die Seele beider Darstellungen und in beiden gleich ergreifend ohne die leiseste Zuthat eines falschen Pathos dargestellt. Und betrachten wir

Digitized by Google

nun die grossartige Anlage, die mächtigen Formen des Menelaos, besonders aber die noch gut erhaltene rechte Seite des Pasquino, wo ein so pulsirendes und schwellendes Leben bemerkbar ist, wie man es nur an griechischen Werken edeln Stils bemerkt, so wird die Annahme nicht gewagt erscheinen, der Pasquino stamme aus derselben Kunstrichtung, aus welcher die Niobegruppe und die Skulpturen vom Mausoleum hervorgegangen sind. Aus den Darstellungen einer unten zu erwähnenden Silberschaale (n. 497) werden wir einen weiteren Beweis für diesen Ansatz entnehmen.

Bernini erklärte den Pasquino für die schönste aller zu seiner Zeit vorhandener Antiken, die Vergleichung des zusammengesetzten Gypsabgusses ist sehr geeignet, seine hohe Vortrefflichkeit ins rechte Licht zu setzen. Vermuthlich ist er ein Originalwerk.

Der Pasquino ist abg. bei Visconti Op. var. I. tav. 15 p. 172 ff. Vgl. Pio-Clem. VI tav. 18. 19 p. 111 ff. Schöll Archaeol. Mitth. aus Griechenland p. 121. Urlichs in den Jahrb. d. Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinland 1867 p. 224. Die weitere Literatur bei Welcker Akad. Mus. n. 135. Der im Text bestrittene Zeitansatz ist von Helbig bullet. 1864 p. 66 Arch. Anz. 64 p. 197 angenommen. Ueber den zusammengesetzten Gypsabguss vgl. Kugler's Museum für bild. Kunst V. p. 113 ff.

432. Amazone*, Marmorfragment im Hof von Palast Borghese in Rom. Der am Original befindliche rechte Arm ist nicht antik und daher auch nicht mit abgeformt.

Die Figur ist von ihrem Pferd herabgesunken zu denken, mit der Rechten den Zügel noch festhaltend, so dass sie also geschleift wird. Man könnte auch daran denken, dass sie nach einem in Amazonenkämpfen sehr gewöhnlichen Motiv von einem hinter ihr befindlichen Krieger am Kopf gefasst und fortgerissen würde, allein dann würde sie, was hier wegen des Helms nicht der Fall gewesen sein kann, am Haar gefasst sein, auch ist dazu die ganze Stellung doch zu widerstandslos.

Die hellenische Tracht und Bewaffnung der Amazone ist die in der Plastik gewöhnlichere, nur reicht das Gewand länger herab als sonst üblich. An dem breiten von der rechten Schulter zur linken Hüfte laufenden Bande hing das Schwert, dessen Existenz durch eine noch erhaltene Stütze gesichert ist.

* Im Niobidensaal n. 112.

Digitized by Google

Der grossartige Charakter und ergreifende Ausdruck lassen dieses Werk als der griechischen Kunstblüthe angehörig erkennen, doch ist die Ausführung nicht sehr sorgfältig. Der am Rücken herabhängende Mantel fliesst ununterschieden mit den Falten des Untergewandes zusammen.

• Vgl. Welcker A. D. 5, 83. Schulz Amazonenvase p. 4 (wo aber das Motiv missverstanden).

433. Juno*, Marmorkopf in Villa Ludovisi. Die Nasenspitze ist ergänzt.

Das Einzelne dieses schon von Winckelmann als schönsten aller Junoköpfe gepriesenen Werks ist schon bei der Farnesischen Junobüste (n. 89) berührt. Der Unterschied beider Köpfe liegt darin, dass jener eine herbe Göttlichkeit darstellt, während sich hier Göttliches und Menschliches wunderbar mischt. Die Zeit und der Künstler, der jenen geschaffen, dachte strenger und ernster von den Göttern, als der Bildner der Ludovisischen Göttin, dem die menschliche Schönheit weniger gleichgültig war. Jener steht religiös höher, dieser künstlerisch, und so sind diese beiden Köpfe würdige Repräsentanten zweier Perioden sowohl der Kunst- als Religionsgeschichte. Wie weit entfernt wir den einen vom andern anzusetzen haben, ist freilich schwer zu sagen, doch muss uns der Umstand, dass die Juno des Polyklet, die, mag nun die Farnesische Büste ihr entsprechen oder nicht, jedenfalls viel strenger war, erst in den letzten Decennien des 5. Jahrhunderts entstanden, bestimmen, den Ludovisischen Kopf erst dem 4. Jahrhundert zuzuschreiben. Letzterer ist aber nicht eine blosse Umbildung des älteren Typus in den Stil einer späteren Zeit, sondern eine selbständige Schöpfung. Unsere Nachrichten über die griechischen Künstler sind zu lückenhaft, als dass wir daran denken könnten, in ihnen den Künstler dieser Juno wiederzufinden, nur das wird man vermuthen dürfen, dass der Künstler ein Athener war. Gerade in attischen Werken finden wir so volle und stolze Formen wieder, wie sie dieser Kopf zeigt.

Berühmt sind Schiller's Worte über diesen Kopf im fünfzehnten Brief über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts: Es ist weder Anmuth, noch ist es Würde, was aus dem herrlichen Kopf einer Juno Ludovisi zu uns spricht, es ist keines von beiden, weil es beides ist. Indem der

* Im Niobidensaal n. 39.

Digitized by Google

weibliche Gott unsre Anbetung heischt, entzündet das gottgleiche Weib unsere Liebe, aber indem wir uns der himmlischen Holdseligkeit aufgelöst hingeben, schreckt die himmlische Selbstgenügsamkeit uns zurück. In sich selbst ruht und wohnt die ganze Gestalt, eine völlig geschlossene Schöpfung und als wenn sie jenseits des Raumes wäre, ohne Nachgeben, ohne Widerstand: da ist keine Kraft, die mit Kräften kämpfte, keine Blösse, wo die Zeitlichkeit einbrechen könnte.

Dass der Kopf seinem Stil nach später sei als Polyklet, ist schon von Meyer aus der Vergleichung der Mattei'schen Amazone sehr richtig geschlossen. Meyer z. Winck. p. 467 d. Ausg. v. Eiselein. Die übrige Literatur bei Kekulé Hebe p. 68 ff., wo auch die beste Abbildung gegeben ist.

434. Junostatue*, von Marmor, in Ephesus gefunden und vor etwa 40 Jahren nach Wien gebracht, wo sie sich in der Kunstakademie befindet.

Diese Statue ist das schönste Exemplar eines oft wiederholten Junotypus, der sich schon durch die Stellung, namentlich durch den imponirend ausgestreckten rechten Arm, der ein Scepter hielt, während für die Linke eine Schaale vorauszusetzen, zu erkennen giebt. Der Kopf trug, wie aus den besser erhaltenen Wiederholungen hervorgeht, eine Stirnkrone, wodurch die Beziehung der Figur auf Juno vollends gesichert ist.

Es kann kein Zweifel sein, dass wir in dieser Statue ein Werk, das der griechischen Kunstblüthe nahe steht, vor uns haben. Das Nackte der Brust ist so lebensvoll behandelt und das leinene Untergewand hat so scharf gebrochene Falten, wie es in der besten Zeit üblich war. Trotzdem muss eine Eigenthümlichkeit dieses Untergewandes uns von einem allzu frühen Ansatz abhalten. Es liegt nämlich an einigen Stellen so glatt und faltenlos am Körper, dass sogar der Nabel durchscheint. Wir fanden diese immer etwas raffinirte Behandlung des Gewandes zuerst am Fries des Erechtheums, sie ist übrigens nicht bei allen Figuren gleichmässig zur Anwendung gekommen. An Darstellungen der Venus und an Bacchantinnen ist sie nicht selten und leicht verständlich, während ich mich z. B. keiner Pallas mit ähnlicher Gewandung erinnere.

Vgl. Kunstblatt 1838 p. 137. Welcker Akad. Mus. p. 88 und die Farnesische Junostatue in Neapel bei E. Braun Kunstmyth. 26 und mus. borbon. II, 61. Eine Publikation dieses Torso bereitet v. Lützow vor.

* Im Griechischen Saal n. 224.

Digitized by Google

435. Zeus von Otricoli*, Marmorkopf im Vatikan, gefunden bei den von Pabst Pius VI. in den letzten Jahrzehnden des vorigen Jahrhunderts in Otricoli veranstalteten Ausgrabungen. Alt ist nur die Maske, und daran ist noch die Nasenspitze und Einiges an den untern Theilen des Haupthaares restaurirt.

Winckelmann wünschte, die neuern Künstler hätten Gott Vater, statt ihn dem Greisenalter nahe darzustellen, in blühender Mannesschönheit wie den griechischen Zeus dargestellt. Vielmehr ist es der christlichen Anschauung angemessen, durch das höhere Alter einmal die Vorstellung des Väterlichen eindringlicher zu betonen und sodann von den beiden im Mannesalter verbundenen Elementen, der Fülle sinnlicher Schönheit und der Tiefe geistigen Ausdrucks, das letztere reiner hervorzukehren. Das Griechenthum aber stellt alles Göttliche dar in den Jahren sinnlicher Schönheit, es giebt keinen Greis im Olymp.

Die Büste ist das schönste Bild des Zeus unter allen, die erhalten sind. Die hohe Stirn erscheint dadurch noch höher, dass sich die Haare in einem etwas spitzen Bogen darüber zusammenschliessen. Eine runde Begränzung der Stirn wirkt in mehr anmuthiger Weise, während der spitz zulaufende Bogen die Vertikalrichtung betont und damit den Eindruck des Erhabenen verstärkt. Beide Theile der Stirn, der obere ebene, den wir als Sitz des Gedankens fassen, und der untere sich vorwölbende, in dem sich Kraft und Energie ausdrückt, sind gleichmässig entwickelt, während an Herakleköpfen der letztere einseitig ausgebildet ist. Die Höhenrichtung der Stirn wird fortgesetzt durch das Haar, das mähnenartig auf dem Scheitel emporsteigt und dann in Wellenlinien aber ohne die schlaffe Weichheit wie an Göttern des Wassers, zu beiden Seiten herabfällt. Gerade das Umgekehrte charakterisirt die Köpfe des Unterweltsgottes, dessen Haare nach unten herabfallen und das Gesicht gleichsam verschleiern. Eine tiefe Furche trennt das Haar vom Gesicht, die das Ganze höchst wirksam belebt und auch die reiche Ueppigkeit des wallenden Haupthaares anschaulich macht. Im Gegensatz zu den Wellenlinien des Haupthaars stehen die krausen Locken des Bartes, reicher und üppiger als die kleinen störrigen Locken der Heraklesbärte. Auch theilt sich der Bart in

* Im Saal des Barberinischen Fauns. n. 19.

Digitized by Google

symmetrische Massen, die dem feierlichen Eindruck des Zeuskopfes entsprechen. Blosse Reihen von Locken ohne Gliederung, wie an Herakles, oder ein etwas wild durcheinander geworfener Bart, wie an Poseidon, wären dem Herrscher des Olymps, wenigstens wenn er in feierlicher Ruhe thronend gedacht ist, wie hier der Fall zu sein scheint, nicht angemessen. Und die durchfurchten Wangen, die man auch an dem leidenschaftlicheren Meergott findet, würden die Heiterkeit des höchsten Gottes trüben.

Früher wurde dieser Kopf als eine Copie nach dem olympischen Zeus des Phidias angesehen, in der neuesten Zeit ist diese Annahme mehr als zweifelhaft geworden. Eine Münze von Elis, die nach allem Anschein eine Copie vom Kopf des olympischen Zeus enthält, lässt für das Werk des Phidias einen viel strengeren Stil voraussetzen, als dieser Kopf zeigt, und alle aus der Zeit des Phidias erhaltenen Köpfe führen auf denselben Schluss. Schon oben p. 165 machten wir auf den Gegensatz zwischen dem Zeuskopf des Parthenonfrieses und dieser Büste aufmerksam, es fehlt der letzteren alles Stilisirte und Typische, das in der Zeit des Phidias noch keineswegs aufgegeben war.

Wir glauben, dass der Kopf mit seinem vollen üppigen Haar und mit seinem lebhaften Ausdruck mindestens um ein Jahrhundert von der Zeit des Phidias entfernt ist. Eine so freie Behandlung des Haars widerspricht der Plastik zur Zeit des Phidias ebenso sehr, wie die realistische Ornamentik der Architektur jener Zeit.

Da der Kopf in carrarischem Marmor gearbeitet ist, so fällt seine Ausführung in die römische Kaiserzeit, gewiss aber ins erste Jahrhundert.

Abg. Visconti mus. Pio-Clem. VI, 1. Müller-Wieseler II, 1, 1. Vgl. E. Braun Kunstmythol. p. 7. Ruinen und Museen Roms p. 414. Ueber die elische Münze und ihr Verhältniss zum Werk des Phidias, Overbeck in d. Ber. d. sächs. Gesellsch. d. Wiss. 1866 p. 173 ff. Taf. 1.

436. Mars*, Marmorstatue in Villa Ludovisi. Ergänzt sind die rechte Hand, der rechte Fuss und der Schwertgriff des Mars, am Eros der Kopf, der linke Arm mit dem obern Ende des Köchers, der rechte Arm zur Hälfte und der rechte Fuss.

---

* Der Abguss des Neuen Museums ist noch nicht aufgestellt, ein viel schönerer und vom Original abgenommener befindet sich in Tegel.

Digitized by Google

Ein der Figur fremdes Ueberbleibsel auf der linken Schulter und der Rest einer Stütze an derselben Seite weiter unten zeigen, dass an der linken Seite des Gottes eine zweite Figur sich befand, die wohl niemand anders gewesen sein kann als Aphrodite. Sie wird, wie es scheint, durch die Situation gefordert, welche diese ist, dass Mars, wie das Schwert in seiner Hand annehmen lässt, in Begriff war, in den Kampf zu eilen und nun sich hat bestimmen lassen, noch zu verweilen und zu zögern. Der Eros zu seinen Füssen, der schalkhaft wie in einem Versteck liegt und von dem Gott nicht beachtet wird, könnte diese Wirkung nicht motiviren, auch ein zweiter Eros — wenn wir den Rest auf der Schulter von einem solchen herleiten wollten, in welchem Fall aber ein bedeutenderes Stück von ihm übrig geblieben sein müsste — würde das nicht vermögen, sondern nur die in der Sage und Kunst ihm verbundene Göttin. Leise wendet der Gott den Kopf nach rechts, von der überredenden Göttin hinweg, aber das ist nur ein schwaches Widerstreben, er ist bereits seiner eigenen Natur untreu geworden, hat sich niedergelassen und im Gefühl der Behaglichkeit das eine Bein hinaufgezogen und mit den Händen umfasst — zugleich ein Zug von Ungenirtheit, der gerade für Mars sehr angemessen ist — und ist in Träumereien versunken.

Man hat mit dieser Statue eine der Götterfiguren an der Ostseite des Parthenonfrieses verglichen, wir bemerkten aber schon oben p. 170, dass die Aehnlichkeit zufällig sein könne. Im Stil aber ist die grösste Uebereinstimmung mit dem Apoxyomenos des Lysippus (n. 499), und namentlich sind sich die Köpfe der beiden Statuen überraschend ähnlich. Man vergleiche Form und Ausdruck des Kopfes und den freien Wurf des Haares und man wird nicht zweifeln, dass auch diese Statue aus der Werkstatt oder wenigstens Schule des Lysippus hervorgegangen ist. Für diese Zeit passt auch die ganze Auffassung, denn die Situation des Mars ist vom Standpunkt der frühern Kunst aus nicht mehr ganz würdig und göttlich zu nennen.

Zu der grossartigen, kräftigen Anlage der Figur gesellt sich eine höchst lebensvolle Ausführung, die auf ein Originalwerk schliessen lässt.

Abg. Müller-Wieseler II, 23,350. E. Brauns Vorschule der Kunstmythol. 86. Overbeck in den Verhandl. d. Philol. in Meissen 1864 p. 221 glaubt die am Mars erhaltenen Reste auf einen zweiten Eros

Digitized by Google

beziehen zu müssen, aber ich möchte wissen, wo dieser Eros angebracht war. Die geringen Reste auf den Schultern des Ares beweisen, dass die zweite Figur selbständig neben ihm stand, ein Eros, der diese Reste hinterlassen haben sollte, müsste ja am Körper des Mars gehangen und dann nothwendigerweise bedeutendere Reste hinterlassen haben. In der Gesch. d. gr. Pl. II p. 15 identificirt Overbeck diesen Mars mit dem dem Scopas zugeschriebenen sitzenden Mars, was unmöglich ist, wenn Aphrodite oder eine andere Figur neben ihm gestanden hat. Zwar betrachtet man auch den Mars des Scopas als Theil einer Gruppe, aber die Worte des Plinius 36, 26 Mars est sedens colosseus ejusdem (Scopae) manu in templo Bruti Callaeci, praeterea Venus in eodem loco nuda Praxiteliam illam antecedens zeigen deutlich, dass Venus und Mars getrennte Figuren waren, das in eodem loco wäre sonst doch gar zu absurd. Was die Aehnlichkeit der Figur mit dem Apoxyomenos betrifft, so möchte ich hier mittheilen, dass ich die Statue zugleich mit mehreren Bildhauern zum ersten Male betrachtete, und dass wir alle wie aus einem Munde namentlich die Aehnlichkeit des Kopfes mit dem des Apoxyomenos hervorhoben. Auch Welcker ist dieser Meinung A. D. 5, 82.

437. Bacchus*, Marmortorso, mit der Farnesischen Sammlung von Rom nach Neapel gekommen.

Die Formen des Körpers, die weichen und gelöst herabfallenden Locken, die Spuren der hinten herabhängenden Kopfbinde rechtfertigen die Benennung Bacchus. Die Wendung nach rechts, die der Kopf, Rumpf und rechte Arm machen, scheint darauf zu führen, dass eine zweite Figur an dieser Stelle stand, doch fehlt eine völlig übereinstimmende Gruppe, nach welcher der Torso restaurirt werden könnte. Am Bauch bemerkt man den Ansatz einer Stütze, die wohl den rechten Arm trug. Die Haut ist an den meisten Stellen nicht mehr erhalten.

Dieser Torso mit seiner schwellend weichen und elastischen Darstellung des Fleisches — man sehe besonders den vom rechten Arm gepressten Theil der Brust — ist gewiss ein Originalwerk. Die Formen spielen etwas ins Weibliche hinüber, doch ohne weichlich zu sein. Es wird berichtet, dass Poussin nach diesem Werk seinen Stil gebildet habe. Ein in der alten Kunst erfahrener Mann, Meyer, der Freund Goethe's, hebt an ihm den „edlen Verein des Grossen mit dem Schönen und Weichen“ hervor und setzt ihn in die Zeit des schönen Stils, d. h. ins vierte Jahrhundert. Wir wissen allerdings, freilich fast mehr aus Nachrichten als aus Anschauung, dass in der Schule des Praxiteles, die besonders den schönen

* Im Saal des Farnesischen Stiers n. 6.

Digitized by Google

Stil vertritt, die weiche Schwellung des Fleisches mit grosser Meisterschaft dargestellt wurde. An einen früheren Ansatz kann nicht gedacht werden, mit späterer Zeit scheint der von Meyer neben dem Weichen hervorgehobene grossartige Charakter der Formen nicht recht vereinbar.

Abg. Gerhard Antike Bildw. Taf. 105, 6. Mus. borbon. 11, 60. Vgl. Meyer z. Winckelmann V, 470 (Eiselein).

438. Bacchus*, Büste aus Erz, in Herkulanum am 6. Nov. 1753 gefunden und in Neapel befindlich.

Dieser Kopf, den Winckelmann mit Recht als ein Wunderwerk der Kunst preist, ist erst in neuester Zeit zu seinem richtigen Namen gekommen. Früher glaubte man darin das Porträt eines Weisen, namentlich des Plato, zu erkennen. Allein der Ausdruck sowie die Anordnung des Haars widersprechen einem Porträtkopf, von Plato's Kopf besitzen wir zudem mehrere, ganz abweichende Darstellungen. Es ist vielmehr ein Kopf des Bacchus nach älterem Typus, wo der Gott gewöhnlich vollständig bekleidet — daher auch hier der Ansatz des Gewandes auf der Brust — und im reifern Alter dargestellt wird. Statt des weich schwärmerischen Jünglings tritt uns hier eine grossartige, wenn auch leidende, Kraft entgegen, die sich besonders in der mächtigen Form des Nackens ausspricht. Der Ausdruck des Leidens aber, des Ueberwältigtseins, äussert sich sehr ergreifend in der Neigung des Kopfes und in der Linie über dem Auge, und auch in den Backen ist deutlich ein Zustand der Erschlaffung ausgedrückt. Wenn in der Gestalt des jugendlichen Bacchus die Wirkung des Weins dargestellt wird, so sieht man ihn gewöhnlich wenn auch mit einem melancholischen Zusatz, doch seinem Alter entsprechend in einer seligeren Stimmung, hier dagegen ist der Zug der Trauer und Ermattung stärker hervorgehoben.

Den Dionysos charakterisirt die breite Kopfbinde, die ihm nebst den künstlichen Locken, die besonders gearbeitet und dann angelöthet sind, einen weichlichern Charakter giebt. Das Haar ist auf's Strengste stilisirt, „in Furchen gezogen wie man mit dem feinsten Kamm machen könnte." Der Bartausschnitt über dem Kinn findet sich nicht selten an Köpfen des alterthümlichen oder wenigstens strengen Stils, wie schon oben (p. 77) bemerkt wurde.

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 239.

Digitized by Google

Die strenge Stilisirung, die dem allerdings bedenklichen Motiv — schon im Alterthum nahm man Anstoss an der Darstellung des trunkenen Dionysos — möglichst entgegenwirkt, giebt in Verbindung mit dem grossartigen Charakter des Ganzen zugleich Aufschluss über die Entstehungszeit des Werks. Dass es ein Originalwerk sei, können wir nicht glauben, schon deswegen nicht, weil der Kopf offenbar nicht als Kopf concipirt, sondern nur Theil einer ganzen Statue ist. Aber es ist gewiss eine sehr genaue Copie eines griechischen Werks, das nicht später entstanden sein kann, als in der Mitte des vierten Jahrhunderts. Bis dahin lässt sich nämlich im Stil der Broncen die strenge Stilisirung des Haars verfolgen, mit Lysippus aber, zur Zeit Alexander's, trat ein anderes Princip auf. Da nun aber der pathetische Ausdruck des Kopfes in das fünfte Jahrhundert zurückzugehen verbietet, so scheint das Original desselben in die Kunstrichtung des Skopas und Praxiteles hineinzugehören, die eben bald in einer mehr grossartig bewegten, bald in zart schwärmerischer Weise die Gestalten des Dionysos und seines Gefolges darstellten.

Abg. bronzi d'Ercolano I, 27. 28. Mus. borbon I, 46. Vgl. Archaeol. Ztg. 1862 p. 229 ff.

439. **Bacchantin***, Marmorfigürchen, in Smyrna zum Vorschein gekommen, früher im Besitz des Engländers Millingen, in wessen Händen es sich gegenwärtig befindet, ist uns unbekannt.

Die Bewegung und der Gesichtsausdruck, die hinten an der Gewandung erhaltene Löwentatze und endlich eine übereinstimmende Figur einer griechischen Vase lassen nicht zweifeln, dass in dieser Figur eine Bacchantin dargestellt sei Denn die auf dem Gewande zurückgebliebene Löwentatze kann wohl nicht anders erklärt werden, als dass sie dem Fell eines verfolgenden Satyrs angehörte. Der linke Arm der Bacchantin war ziemlich horizontal ausgestreckt, während der rechte gesenkt und gewiss von dem Satyr gefasst war.

Man hat sich nach dieser Bacchantin die berühmte Mänade des Skopas zu vergegenwärtigen gesucht, die auch eine in wilder Raserei dahinstürmende Figur war. Von einer Uebereinstimmung im Einzelnen kann freilich nicht die Rede sein, schon deswegen nicht, weil diese Figur wie wir sahen

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 170.

Digitized by Google

zu einer Gruppe gehört, aber ihrer Auffassung nach scheinen die beiden Werke sich nahe zu stehn. Durch zwei an den älteren Darstellungen der Bacchantinnen bemerkbare Eigenschaften zeichnet sich wenigstens auch diese Figur aus, zunächst ist nämlich bei aller Lebendigkeit der Bewegung doch eine gewisse Strenge gewahrt, indem z. B. die Falten über dem Oberkörper kaum ihre natürliche Lage verändert haben. Sodann ist die Darstellung noch vollkommen keusch, während später der Körper der Bachantinnen mehr oder weniger entblösst oder mit durchscheinenden Gewändern bedeckt, kurz üppiger und raffinirter dargestellt wird.

Abg. Arch. Ztg 1849 Taf. 1. Vgl. Arch. Anz. 1856 p. 193. Urichs, Skopas p. 62.

440. Jugendlicher Satyr*, Marmorstatue, die zu Antium gefunden sein soll und mit der Chigi'schen Sammlung ins Museum zu Dresden gekommen ist. Ergänzt ist der rechte Fuss.

Das Satyreske ist in dieser Statue bis zur äussersten Grenze des Möglichen unterdrückt, es beschränkt sich auf die thierische Bildung der Ohren und auf die gelinde Struppigkeit der Haare. Im Uebrigen ist die Figur in ihren Formen und in ihrer Bewegung — sie schenkt wie die graziösen Mundschenken aus der Höhe ein, indem in der Rechten eine Kanne, in der Linken ein Trinkhorn oder Schaale vorauszusetzen — von grosser Anmuth und der angemessene Mundschenk für den jugendlich schönen Dionysos, dessen Abzeichen, die breite Binde, auch der Satyr trägt. Doch fragt sich, ob die Statue für sich gestanden oder zu einer Gruppe gehört habe. Die mit Dionysos gruppirten Satyrn haben in der Regel des Contrastes wegen eine mehr satyreske Körperbildung.

Die jugendlich zarten und anmuthigen Satyrgestalten sind erst Schöpfungen der attischen Kunst des vierten Jahrhunderts, sie sind Umformungen eines älteren und mehr thierischen Typus, und folgen in dieser Umwandlung ihrem Gotte, der einen ähnlichen Verjüngungsprozess erfährt. Es ist nicht gewiss zu sagen, ob diese Figur, die der vielen Wiederholungen wegen im Alterthum beliebt gewesen sein muss, der Künstlergeneration angehört, von welcher diese Umwandlung

* Im Saal des Farnesischen Stiers n. 12.

Digitized by Google

ausging, oder erst später entstanden ist, wir müssen uns begnügen, den Ausgangspunkt der Richtung, welcher sie angehört, bezeichnet zu haben.

Abg. Becker Augusteum Taf. 25. 26. Vgl. Hettner, Kgl. Antikensammlung zu Dresden n. 210.

441. Sogenannter Antinous vom Belvedere*, gefunden nahe bei der Kirche S. Martino a' Monti in Rom und von Leo X. oder wahrscheinlicher Paul III. im Belvedere des Vatikan aufgestellt. Das rechte Bein war unmittelbar über dem Knöchel und unter der Hüfte gebrochen und ist ungeschickt mit dem Fuss zusammengefügt, wodurch der Knöchel ein etwas unförmliches Ansehn erhalten hat.

Genau übereinstimmende und besser erhaltene Wiederholungen zeigen, dass diese unter dem Namen des Antinous bekannte Figur einen Hermes vorstellt. In der Linken befand sich das Attribut desselben, der Caduceus, das Gewand hing bis an die linke Wade herab, wo es noch Spur hinterlassen hat, und die Rechte war leicht in die Hüfte gestützt, wo man noch die Reste von zwei Fingern bemerkt.

Es ist nicht der leichte, schlanke Götterbote, der uns in dieser Statue entgegentritt, sondern der kräftige Gott der Palästra und zwar im Zustand lässiger Ruhe. Dem Palmstamm, der freilich oft ohne alle Bedeutung nur als eine etwas belebtere Form der Stütze zu den Figuren hinzugesetzt wird, dürfen wir bei einer so vortrefflichen Figur eine besondere Bedeutung beilegen und zwar ist es der Siegesbaum der Palästra, der neben dem Gott der Palästra steht und ihn als Herrn auch über die Siegeszeichen bezeichnet. Denn überall erhielt der siegreiche Athlet ausser dem Kranze, der auch oft aus Palmenlaub geflochten war, einen Palmenzweig als Siegeszeichen in seine Rechte.

Die Art wie das Gewand zusammengerollt, ist für den Gott charakteristisch, es hindert in dieser Form am allerwenigsten die freie Bewegung.

Dass diese Statue auf ein griechisches Original zurückgehe, lehrt die gleich folgende, und zwar scheint das schwere Verhältniss des Oberkörpers zum Unterkörper auf die Zeit vor Lysippus zu deuten. Andrerseits ist die Figur entschieden später als Phidias und Polyklet, in deren Zeit man sie hat

* Im Treppenhaus n. 131.

Digitized

hineinrücken wollen. Damals bildete man den Hermes und die Athleten mit kurz geschnittenem und glatt anliegendem Haar, nicht aber mit dem Gekräusel kleiner Locken, das er hier trägt, auch ist keine Spur von der Strenge jener Zeit mehr zu finden.

Die Figur, so schön sie auch ist, kann doch nicht als ein Originalwerk betrachtet werden. Schon die spiegelblanke Politur, die dem Marmor dieser und andrer gleichberühmter Antiken z. B. dem Apollo vom Belvedere, gegeben und dem Eindruck des Werks entschieden nachtheilig ist, wird nicht in der Blüthe der griechischen Kunst Sitte gewesen sein.

Etwas ganz Singuläres ist, dass an dieser Statue der die Brustwarze umgebende drüsige Theil durch einen Einschnitt bezeichnet ist.

Abg. und zuerst richtig erklärt von Visconti Pio-Clem. I, tav. 6 p. 30 ff., der auch über die Fundnotiz zu vergleichen Von Abmeisselung ursprünglich vorhandener Fussflügel, wodurch man den Fehler des rechten Knöchels hat erklären wollen, konnte ich nichts entdecken, die im Text ausgesprochene Meinung ist auch die des Bildhauers Steinhäuser. Der Palmstamm findet sich als Stütze bei den allerverschiedensten Statuen, Porträten, Satyrn etc., und eben daraus folgt, dass er nicht immer materielle Beziehung haben kann. Ueber die Palme als Siegeszeichen Paus. 8, 48, 1. 2. E. Braun Ruinen p. 300 versucht die Statue auf Polyklet zurückzuführen. Ueber die glänzende Politur urtheilt O. Müller Handb. § 310, 3 ebenso. Die Markirung der Brustwarze hebt Winckelmann Kunstgesch. 5, 6, 9 tadelnd hervor, und 12, 1, 20 giebt er eine schöne Schilderung des von ihm für Meleager gehaltenen Werks, wobei auch Meyer's gute Anm. zu vgl.

442. Hermes*, im Theater von Melos gefunden, früher im Besitz des Architekten Schaubert, jetzt im Theseion in Athen.

Der Torso stimmt mit dem eben besprochenen Typus des Hermes überein. Von der rechten Hand sind an der Hüfte noch einige Finger erhalten. Die Figur gehört noch der guten Zeit an.

Vgl. Ross Archaeol. Aufs. I p. 4.

443. Statue eines Verstorbenen**, 1832 auf der Insel Andros gefunden und zwar in einer Grabkammer zugleich mit einer weiblichen Figur, jetzt in Athen, im Theseion.

---

* Im Saal des Barberinischen Fauns n. 5.
** Im Treppenhaus n. 130.

Digitized by Google

Ursprünglich stand sie unzweifelhaft auf dem Grabe. Ergänzt sind beide Beine vom Knie bis zum Knöchel.

Diese Figur entspricht ganz der eben betrachteten und ist daher auch in derselben Weise, nur ohne den Caduceus, restaurirt zu denken. Denn nicht Hermes ist dargestellt, sondern wie das porträtartige Gesicht zeigt, ein wirklicher Mensch, und der Künstler hat nur für die Statue desselben, die das Grab des Verstorbenen zieren sollte, diesen Hermestypus nach Alter und Stellung passend gefunden und daher copirt. Die Senkung des Kopfes gab ihm dabei Gelegenheit, den in den Darstellungen der Verstorbenen so gewöhnlichen Zug leiser Trauer hervorzuheben. Die Schlange, die sich um die Stütze der Figur ringelt, ist wie wir sahen, auf griechischen Grabmonumenten sehr gewöhnlich im Sinne eines genius loci, einer Schützerin des Todten vor aller Entweihung.

Die Statue gehört ihrem Stil nach noch in gute Zeit der griechischen Sculptur, doch sind wir nicht im Stande, nähere Bestimmungen anzugeben.

Abg. Ἐφημ. ἀρχαιολ. 1844 n. 915. Vgl. Ross Inselreisen II, p. 16 ff. bullet. 1833 p. 90.

444. Apollo*, Marmorstatue, 1780 in der Umgegend Roms in Centocelle entdeckt und im Vatikan aufgestellt, wo sie sich noch befindet. Ergänzt sind die Arme von der Mitte des Oberarms an, das rechte Bein und der linke Fuss.

Früher Adonis benannt und darnach ergänzt — das Attribut der Rechten soll einen Wurfspeer andeuten —, ist die Figur später auf Grund übereinstimmender und durch Attribute bezeichneter Apollostatuen für Apollo erklärt worden, und gewiss mit Recht. Zwar ist der gesenkte Kopf, der Ausdruck des Gesichts und das etwas unordentliche Haar nicht gewöhnlich an Apollo, allein es giebt doch mehrere Apollostatuen, die sich, wie diese, durch einen eigenthümlich schmerzlichen oder wehmüthigen Ausdruck unterscheiden, woraus sich eben jene Einzelheiten erklären. Worin die Trauer Apollo's ihren Grund habe, ist schwer zu sagen und auch noch nicht befriedigend erklärt.

Das ausserordentlich zart empfundene Motiv lässt uns ein griechisches Original aus der Zeit der Kunstblüthe voraus-

---

* Im Niobidensaal n. 13.

Digitized by Google

setzen, von welchem diese Statue in römischer Zeit copirt sein wird.

Abg. Visconti Pio-Clem. II, 31 und Opere varie IV, tav. 8 (aus dem musée français), wo die Erklärung auf Apollo aufgestellt ist, die wie mir scheint, ohne Grund bestritten ist, vgl. Welcker Akad. Mus. n. 32. Der Erklärung Visconti's stimmt E. Braun bei, Ruinen p. 375 und erinnert zur Motivirung der Trauer an den Tod des Hyacinthus. Ausser dem berühmten Giustiniani'schen Apollokopf ist auch eine Berliner Statue (n. 82) mit einem eigenthümlichen Zug der Trauer zu erwähnen.

445. Apollo Sauroktonos*, Erzstatue in Villa Albani. Ergänzt (nach andern Wiederholungen) ist der Baumstamm mit der Eidechse.

Plinius berichtet, Praxiteles habe einen eben erwachsenen Apollo gebildet, einer herankriechenden Eidechse mit dem Pfeil aus der Nähe nachstellend. Nach diesen Worten besitzen wir in dem vorliegenden Werk die Nachbildung einer praxitelischen Figur. Indessen ist die Bedeutung derselben noch räthselhaft. Gewöhnlich nimmt man an, dass die Eidechse, von welcher wir allerdings wissen, dass sie in irgend einem Bezug zur Mantik stand, in der Weise zur Wahrsagung benutzt wurde, dass man sie belauschte und durchspiesste, „wobei es vielleicht darauf eben ankam, ob sie willig, etwa an einen geheiligten Baum herankam und Stich hielt oder gefehlt, oder wie sie getroffen wurde u. s. w.“ Und diese Art von Weissagung übe hier Apollo aus, von dem alle Arten der Weissagung abstammten. Allein einmal ist die Durchspiessung der Eidechse eine Annahme, die man überhaupt und namentlich von Apollo gern fern hielte, auch lässt sich schwerlich aus den sonstigen Ceremonien der griechischen Mantik etwas Analoges anführen, und dann führt die einzige uns erhaltene Nachricht von einer der Eidechse beigelegten seherischen Kraft doch auf eine ganz andre Vorstellung. Es wird uns nämlich von der Statue eines Sehers berichtet, an dessen rechte Schulter eine Eidechse herankroch, während zu seinen Füssen ein zerschnittenes Opferthier lag mit blossgelegter Leber. Das Letztere bezeichnete den Mann als kundig der Eingeweideschau, die Eidechse aber, die an sein Ohr herankroch, erscheint als Besitzerin irgend welcher verborgenen Kunde, die sie dem Seher mittheilen wird. In sich selbst

* Im Saal des Farnesischen Stiers n. 11.

Digitized by Google

also besitzt sie das Mantische, ähnlich wie die Schlange, und es scheint keiner Durchspiessung zu bedürfen um ihr ein Orakel zu entlocken.

Aber auch der Charakter der Figur widerstrebt einer solchen Deutung. Praxiteles hat den Gott aller und jeder Feierlichkeit und Würde entkleidet, so dass es nicht gerechtfertigt erscheint, eine ernstere oder auch nur bedeutungsvolle Handlung vorauszusetzen. Wir vermuthen, es handle sich um ein blosses Spiel. Die Eidechse ist besonders interessant wegen ihrer ungemeinen Schnelligkeit. Dies will der knabenhafte Gott erproben, er zückt den Pfeil nach ihr, nur um zu probiren ob er wohl das schnelle Thier trifft. Die Stellung des Gottes, von welcher mit Recht bemerkt ist, dass er halb versteckt hinter dem Baum wie in einem Hinterhalt stehe, das knabenhafte Alter und endlich der naiv genreartige Charakter des Ganzen scheinen diese Auffassung sehr zu empfehlen. Auch ist eine Vase bekannt, worauf ein Knabe, der nach einer Eidechse sticht, und hier wird man nicht an etwas Anderes denken, als an ein Spiel, „wozu die ausserordentliche Schnelligkeit und Gewandtheit des schönen Thierchens Anlass bot.“

Gegen den Einwand aber, dass sich ein solches Spiel wohl für einen gewöhnlichen, nicht für einen göttlichen Knaben schicke, ist eben die ungewöhnliche Darstellungsweise des Gottes anzuführen. Und gerade in der Zeit des Praxiteles beginnt die Richtung, die Götter in mehr genreartiger Weise darzustellen. So wie wir den Dionysos mit dem Panther spielen sehn, die Aphrodite an ihrem Haar oder Schmuck beschäftigt, also in Aktionen, welche ohne alle tiefere Bedeutung sind, ebenso spielt hier Apollo mit der Eidechse.

Dies Werk, von dem nicht wenige Copien auf uns gekommen sind, giebt eine deutliche Vorstellung von einer Eigenschaft des Praxiteles, von seiner Grazie. Die Stellung des Apollo ist nicht nur im Alterthum schon copirt, man findet sie auch nicht selten in den lieblichsten Reliefs von Thorwaldsen. Die beste unter allen Copien ist eine Marmorstatue im Vatikan, deren Kopf und Haar noch deutlich jene stilisirende Behandlungsweise der frühern Kunst erkennen lassen. Dies so wie die Darstellung in Lebensgrösse, welche das Vatikanische Exemplar gewiss vom Original beibehalten hat, wirken dem Eindruck einer allzu genrehaften Natürlich-

Digitized by Google

keit und Niedlichkeit entgegen, den man von dieser verkleinerten Copie leicht erhält.

Abg. Clarac musée de sculpture pl. 486 A. Vgl. Winckelmann monum. ined. n. 40. Visconti, Pio-Clem. I, 147. Welcker A. D. I, 406 f. Stephani Compte-rendu p. l'année 1862 p. 166 ff. Révue archéologique VI p. 81. 288. 482. Die im Text gegebene Erklärung ist schon von Herrn von Ramdohr aufgestellt, vgl. Becker's Augusteum II, p. 32.

446. Apollino*, früher in der Villa Medici in Rom, jetzt in Florenz, in den Ufficien. Ergänzt sind beide Hände.

Wir besitzen eine nicht kleine Anzahl von Apollostatuen, die dasselbe Motiv zeigen, unzweifelhaft liegt ihnen allen ein hochberühmtes griechisches Originalwerk zu Grunde, vielleicht dasjenige, welches sich in einem Gymnasium zu Athen befand und uns folgendermaassen beschrieben wird: „Der Gott lehnt sich an einen Pfeiler, die Linke hält den Bogen, während die Rechte über den Kopf gelegt den Gott wie von grosser Anstrengung ausruhend zeigt.“ Nach dieser Statue, die für ein Gymnasium ausserordentlich passend war, indem sie das Bild süsser Ruhe als Lohn der Mühe vergegenwärtigte, ist jedenfalls die unsrige mit dem Bogen zu ergänzen, während in andern Wiederholungen eine Leier auf dem Pfeiler oder Baumstamm ruht, wodurch aber der Grundgedanke der Statue nicht verändert wird.

Das Original der Figur kann schwerlich über das vierte Jahrhundert hinausgehn, denn das Schwelgen in süssen Empfindungen, worin das Charakteristische dieser Figur, die einem oft vorkommenden Bacchustypus sehr ähnlich ist, besteht, ist nicht vereinbar mit dem göttlichen Ernst, in dem man früher die Götter darstellte. Es spiegelt sich in dieser Figur eine Zeit, die mit mehr Phantasie als Glauben begabt, in ihren Göttern mehr liebliche poetische Ideale als ernste Mächte des Lebens anschaute und bildete.

Indessen war das Original jedenfalls weit grossartiger als diese Copie, die als eine Uebertragung ins Anmuthige und Zarte zu betrachten ist. Das Original war, worauf andre Wiederholungen hinweisen, colossal, auch die zierliche Frisur dieses Exemplars, die in einigen andern Wiederholungen fehlt, verräth einen späteren Geschmack. Trotz dem aber verdient die Statue wegen ihrer zarten und weichen Anmuth den hohen Ruf, in dem sie steht.

---

* Im Saal des Farnesischen Stiers n. 7.

Digitized by Google

Von den zahlreichen Abbildungen genüge es die bei Müller-Wieseler II, 11, 126 zu erwähnen. Vgl. Meyer z. Winckelmann Gesch. d. K. V, 1, 11.

447. Sogenannter Elgin'scher Eros*, Marmorstatue, von Lord Elgin auf der Akropolis von Athen entdeckt und nach England gebracht, wo sie sich im britischen Museum befindet.

Die Figur gilt gewöhnlich für einen Eros, doch steht die Flügellosigkeit dieser Deutung entschieden dagegen. Man hat daher auch an Ikarus gedacht, an dem man aber auch die Flügel oder wenigstens das zur Befestigung derselben nothwendige Kreuzband vermissen würde. Das breite Band, das die Brust der Figur durchschneidet, kann nur als das Tragband eines Köchers verstanden werden, und da wir den Eros ausschliessen müssen, so dürfen wir an einen andern Köcherträger, nämlich an Apollo denken, der ja im Apollino und Sauroktonos in ähnlicher Jugendlichkeit und Zartheit der Formen aufgefasst ist. Für ihn sind auch die langherabhängenden Haare, deren Spuren zurückgeblieben, angemessen. Wie aber die Arme zu ergänzen, darüber sind wir ausser Stande, etwas Näheres anzugeben.

Wir dürfen diese feine und zarte Figur wohl als ein der griechischen Kunstblüthe des vierten Jahrhunderts angehöriges Originalwerk betrachten.

Abg. Marbles of the british museum IX, 2. 3. Vgl. Ellis, the Elgin and Phigaleian marbles II, p. 70. Vaux handbook to the brit. mus. p. 115.

448. Amor**, Marmorfigur, von dem schottischen Maler Gavin Hamilton in Centocelle in der nächsten Umgegend Roms an der via Labicana gefunden und an Clemens XIV. verkauft, der sie im Vatikan aufstellte, wo sie sich noch jetzt befindet.

Die am Rücken erhaltenen Spuren angesetzter Flügel beweisen, dass die Figur einen Amor vorstellt. Gewöhnlich nimmt man nun an, dass Amor in der träumerischen Melancholie der Liebe dargestellt sei, dass er als der Gott der Liebe sein eignes Wesen an sich selbst erfahre. Allein versuchen wir zunächst die Figur zu ergänzen, was mit Hülfe

* Im Griechischen Saal n. 42.
** Im Saal des Barberinischen Fauns n. 9.

Digitized by Google

von zwei übereinstimmenden, aber besser erhaltenen Wiederholungen, die sich im Vatikan und in Neapel befinden, geschehen kann. Die Linke hielt den Bogen und an derselben Seite stand eine etwa durch ein Gewand und durch den Köcher belebte Stütze, die Rechte dagegen hielt auf einen kleinen Altar eine gesenkte Fackel. So ergänzt entspricht die Figur den auf römischen Sarkophagen einige Male dargestellten Amoren, die man als Todesgenien zu bezeichnen pflegt und sie wird, wenn wir nicht irren, nach dieser Auffassung verständlicher. Denn nicht Liebesmelancholie, sondern Trauer, tiefe Trauer ist es, die sich im Einklang mit dem Gestus der gesenkten Fackel, in der Neigung und in dem Ausdruck des Kopfes ausspricht und wir entgehn auch der uns bedenklich scheinenden Annahme, wonach der Gott selbst in Liebesgedanken versunken, also nur die Personifikation der Liebessehnsucht sein würde. Vielmehr ist die Figur wie jene entsprechenden der Sarkophage, ein Grabmonument, und Amor trauert um den Gestorbenen oder genauer um die ihm entrissene Psyche des Gestorbenen.

Gewöhnlich wird die Figur als eine Copie nach Praxiteles angesehn, eine Annahme, die indess nur auf einer allgemeinen Vorstellung von der Kunst des Praxiteles beruht und daher sehr unsicher ist. Nach unsrer Erklärung wird sie noch unsichrer, da der am Grabe trauernde Amor uns nur aus römischen Denkmälern bekannt ist. Ausserdem entspricht die Haartracht, zunächst der gewöhnlich als Krobylos bezeichnete Haarknoten und dann die quer über den Kopf laufende Flechte, die man häufig an Kindern und jugendlichen Gestalten bemerkt, keineswegs einer früheren griechischen Zeit und ist namentlich für Praxiteles — nach der knidischen Venus und dem Sauroktonos zu schliessen — nicht streng und einfach genug. Doch könnten dies allerdings Zusätze des Copisten sein, da die Figur gewiss kein Originalwerk ist. Denn zu dem zarten, innigen und gewiss griechischen Motiv passt keineswegs die mangelhafte Ausführung.

Abg. Visconti mus Pio-Clem. I, 12. Müller-Wieseler I, 35, 144.
Was die Ergänzung betrifft, so lässt sich der linke Arm aus dem neapolitanischen Exemplar ergänzen, an welchem ein Stück des Bogens sich erhalten hat, der rechte aus dem vatikanischen (galeria de' candelabri n. 203, abg. bei Gerhard Ant. Bildw. Taf. 93, 2), an welchem ein Stück der Fackel übrig geblieben ist. Für einen Todesgenius hielt auch Zoëga die Figur. Die Angabe der Literatur bei Stark Ber. d. sächs. Gesellsch. der Wiss. 1866, p. 155.

Digitized by Google

449. Badende Venus*, Marmorstatue, im Louvre befindlich. Ergänzt sind das linke Bein vom Knie ab, der linke Arm fast ganz und die rechte Hand, endlich der Kopf. Die Richtung der ergänzten Theile ist sicher die ursprüngliche.

Die Göttin hockt im Bade und ist bemüht, mit der Linken die dem Rücken nahe liegenden Körpertheile zu erreichen, wesswegen sie auch den rechten Arm emporhebt. Offenbar hielt sie ein Geräth in der Linken, einen Schwamm oder ein Tuch zum Abtrocknen, oder was nach Analogie einer ähnlichen Thonfigur anzunehmen, ein Salbgefäss. Die Composition ist von grosser Anmuth, doch ist nicht zu läugnen, dass sie bereits auf sinnlichen Reiz gearbeitet ist. Die ganze Stellung, das Zusammengeschmiegte der Glieder, das Herauspressen einzelner Theile, wie der Brust durch die Bewegung des Arms, wodurch weich elastische Schwellungen entstehn, deutet bereits auf eine etwas raffinirte Kunstrichtung.

Von einem Künstler des vierten Jahrhunderts, Dädalus, ist eine badende und zwar im Bade sitzende Venus bekannt und es ist bemerkenswerth, dass schon damals Götterbilder verfertigt wurden, denen der religiöse Charakter bereits völlig fehlte. Ob aber unsre Statue als eine Copie dieser Venus des Dädalus anzusehn ist, muss zweifelhaft bleiben, denn es existirt ein im Ganzen sehr ähnlicher, aber in der Bewegung abweichender, nämlich einfacherer Typus der badenden Venus, der dieselben und vielleicht noch mehr Ansprüche hat, nach jener Statue copirt zu sein. Jedenfalls aber ist Dädalus wenn nicht der unmittelbare, so doch mittelbare Urheber unsrer Figur.

Die Venus des Dädalus, die Plinius in Rom sah, war von Marmor, und auf Marmor ist die ganze Composition berechnet, die in Erz ihre grössten Schönheiten verlieren würde. Nicht so gewiss ist, welche Grösse sie hatte. Die meisten uns erhaltenen Darstellungen der badenden Venus sind wie das vorliegende Exemplar, weit unter Lebensgrösse, aber es existiren auch lebensgrosse Copien. Man ist daher geneigt, die ersteren als verkleinerte Copien anzusehn, aber doch fragt sich, ob nicht für die Darstellung einer badenden Venus die natürliche Grösse gleichsam zu anspruchsvoll, das kleinere Format dagegen passender und daher für die Originalgrösse zu halten sei.

---

* Im Niobidensaal n. 29.

Digitized by Google

Abg. Clarac musée de sculpt. pl. 345. Der verwandte Typus ist der bei Visconti Pio-Clem. I, 10 abgebildete. Die Thonfigur, auf welche sich der Text hinsichtlich der Ergänzung beruft, befindet sich im britischen Museum, vgl. Arch. Anz. 1855 p. 62. Die Stelle des Plinius über die Venus des Dädalus hat neuerdings Stephani besprochen im Compte-rendu p. l'année 1859 p. 122.

+ 450. 451. **Kopf und Statue des Hypnos***, ersterer ein Broncewerk, im Jahre 1855 in der Umgegend von Perugia bei Civitella d'Arno gefunden und zuerst in Perugia, jetzt in Neapel im Besitz des Kunsthändlers Castellani befindlich, letztere ein Marmorwerk im Museum zu Madrid, wohin es durch die Königin Marie Christine gekommen.

Der Broncekopf gehörte zu einem mit der Marmorstatue übereinstimmenden Werk, das wir uns nach zahlreichen Wiederholungen in kleinen Broncen, in Reliefs und in Gemmen auf das Genaueste reconstruiren können. Im linken Arm hielt die Figur einen Mohnstengel, das Symbol der Einschläferung, in der Rechten in der Geberde des Ausgiessens ein Horn, indem der Schlaf wie eine über die Schlafenden ausgegossene Flüssigkeit gedacht wurde. Ein stetiges Attribut sind auch die aus den Schläfen herauswachsenden Kopfflügel, die übrigens noch keine genügende Begründung gefunden haben.

Die Marmorstatue hat eine Stütze, woran zwei Eidechsen spielen, die man so oft an schlafenden Figuren dargestellt findet, ohne dass wir den Sinn dieses Symbols mit Sicherheit anzugeben wüssten. Indessen war die Stütze in dem Original, das wir uns nach dem ganzen Arrangement der Figur lieber von Bronce als von Marmor denken, nicht da. Der Broncekopf steht aber nicht allein im Material dem Original näher, sondern ist auch in jeder Hinsicht feiner und geistvoller als der Kopf der Marmorstatue.

Die Poesie der Erfindung — der Schlafgott als weicher Jüngling mit sanft geneigtem Haupt über die Erde schwebend — lässt sofort an griechischen Ursprung denken, und der Broncekopf könnte seinem Stil nach sogar noch über Alexander hinaus in die Zeit der jüngeren attischen Schule gesetzt werden. Die eigenthümliche Frisur — ein Haarwulst zur Linken und Rechten ist unter das Kopfband gesteckt — wiederholt sich an mehreren Werken aus der griechischen Blüthezeit.

---

* Im Römischen Saal n. 111 u. 110.

Digitized by Google

Der Broncekopf ist abg. in Annali 1856 tav. 3, richtig erklärt von Brunn Arch. Anz. 1863 p. 129, die Statue in der Archaeol. Ztg. 1862 Taf. 157. Vgl. O. Jahn Arch. Ztg. 1860 p. 97 ff. und Benndorf Arch. Anz. 1865 p. 73. Zwei Gemmen der hiesigen Sammlung Kl. 3, Abthl. 2 n. 890. 891, die Tölken als Merkur bezeichnet, auf den man früher den Typus bezog, gehören ebenfalls dahin. Ueber die Eidechse bei Schlafenden hat Kekulé Archaeol. Ztg. 1862 p. 310 gesprochen, ohne ein für mich überzeugendes Endresultat, denn wer kann das Thierchen, an dem gerade das Rasche und Lebendige das Charakteristische ist, als Symbol des Winterschlafs verstehen? E. Hübner, Die Antiken in Spanien p. 56 und schwankend auch Gerhard Arch. Ztg. 1862 p. 220 finden etwas Alterthümliches in dem Kopf der Marmorstatue, irregeleitet durch das Lächeln, das wie die Vergleichung der Bronce zeigt, dem Copisten angehört, der den Ausdruck der Freundlichkeit verstärkte. Die Frisur des Kopfes findet sich am Sauroktonos, an dem herkulanischen Bacchuskopf, an einer Nike von der Balustrade des Niketempels (p. 193.) und an der Nemesis im Römischen Saal n. 20.

452. Weiblicher Kopf*, von Marmor, in Madrid befindlich.

Der Kopf ist jedenfalls ein Idealkopf, doch ist es uns nicht möglich, eine genaue Bestimmung desselben zu geben, am nächsten steht er in Formen und Ausdruck den Köpfen der Aphrodite, ohne freilich ihnen völlig zu entsprechen. Er macht durchaus den Eindruck eines griechischen Werks, über dessen genauere Datirung es uns aber an Anhaltspunkten fehlt. Nur das bemerken wir, dass er nicht über das vierte Jahrhundert hinausreichen kann, weil er keine Spuren strengeren Stils mehr an sich trägt. Auf dem Schädel sind die Haare nicht ausgearbeitet, vermuthlich weil es nach der ursprünglichen Aufstellung überflüssig gewesen wäre, oder auch weil sie ursprünglich in Farben ausgeführt waren.

Abg. Nuove memorie dell' instituto di corrispond. archeol. tav. 3 mit der Erklärung von Hübner p. 34 ff., der ich mich aber in keinem einzigen Punkte anschliessen kann. Hübner schliesst besonders aus der Arbeit der Haare, dass der Kopf nach Bronce copirt sei, aber das charakteristische Merkmal, die drahtartige Ausarbeitung im Gegensatz zu der strickartigen Behandlung des Marmors, fehlt. Ferner erkennt H. an, dass il lavoro non mostra traccio veruna di rigidezza, setzt aber doch den Kopf in die Zeit des Phidias, was ich nicht mit einander vereinigen kann. Hinsichtlich der Benennung kann ich das Gewicht des negativen Beweises, dass die anderen Göttinnen nicht dargestellt sein können und daher nur Minerva übrig bleibe, nicht hoch anschlagen, weil wir zu arm sind an mustergültigen Göttertypen im Vergleich zu dem, was vorhanden gewesen sein muss. Gegen Minerva scheint mir der weiche Charakter des Kopfes durchaus zu sprechen und die Frisur

* Im Niobidensaal n. 89.

Digitized by Google

ist mindestens ungewöhnlich für sie, es müssten daher starke positive Gründe für diese Erklärung aufgestellt werden. In seinem Buch über die Antiken in Madrid hebt Hübner dagegen richtig p. 247 die Verwandtschaft mit den Aphroditeköpfen hervor. In Betreff der oben unausgearbeiteten Haare können der Kopf des Berliner Museums n. 152 und von früheren griechischen Monumenten die von Conze Arch. Ztg. 1864 p. 170 angeführten Beispiele verglichen werden.

453. Männlicher Kopf*, auf der Pariser Bibliothek 1846 zum Vorschein gekommen und ebendaselbst befindlich.

Der Kopf ist gewiss ein griechisches Originalwerk aus sehr guter Zeit, wenn er freilich auch nicht, wie man gemeint hat, zu den Sculpturen des Parthenon gehört. Dagegen spricht wohl schon die Haartracht, noch mehr die vom Weber'schen Kopf ganz abweichende, viel detaillirtere Behandlung des Haars, endlich auch vielleicht die Angabe des Augensterns durch einen Einschnitt, wofür wenigstens in so früher Zeit kein Beispiel nachzuweisen.

Abg. Laborde, Athènes aux XV^{e}, XVI^{e} et XVII^{e} siècles I, p. 157. Révue archéol. III, 1846 p. 336. 460 ff. Vgl. Welcker A. D. I, 120 Anm. Conze nuove memorie dell' instituto p. 411.

454. Der Flussgott Inopus**, Fragment einer Marmorstatue, auf Delos gefunden und als Ballast nach Marseille mitgenommen, wo ein Künstler Gibelin es erwarb und dann dem Museum des Louvre abtrat.

Die liegende Stellung und die fliessenden Haare lassen auf einen Flussgott, und die Jugendlichkeit der Figur auf den Gott eines kleinen Stroms schliessen, man hat daher mit Rücksicht auf den Fundort der Figur den Namen des delischen Flussgottes Inopus gegeben. Die Vermuthung, es sei die Eckfigur eines Giebelfeldes gewesen, an welcher Stelle wir öfter Flussgötter als Theilnehmer der dargestellten Handlung finden, ist ansprechend, doch nicht nothwendig. Der Stil des Fragments ist höchst grossartig, die volle kräftige Anlage erinnert an die Sculpturen vom Parthenon, doch sind die Formen etwas weicher und ohne allen Rest von Alterthümlichkeit, so dass wir das Werk lieber dem vierten Jahrhundert zuschreiben.

Abg. Clarac musée de sculpt. pl. 751. Vgl. descript. du Louvre n. 98. Die Vermuthung, dass die Figur zu einem Giebelfeld gehört habe, ist von Welcker A. D. I. p. 14 aufgestellt.

---

* Im Griechischen Saal n. 22.
** Im Griechischen Saal n. 252.

Digitized by Google

455. Weibliche Colossalfigur*, aus Marmor, im Jahre 1837 in Athen gefunden, ebendaselbst befindlich.

Man hat vermuthet, dass diese grossartige Figur eine Pallas sei, da die abgeschnittene Kopffläche auf die Hinzufügung eines broncenen Helms schliessen lasse. Auch giebt es allerdings sehr ähnliche Pallasstatuen, welche die Göttin in den Kampf eilend darstellen. Indessen würde der Mangel der Aegis und noch mehr die üppige Fülle des Gesichts an einer Pallas auffallend sein. Von anderer Seite ist die Figur als Niobe erklärt, und so sehr diese Benennung den Formen und der Bewegung, die ähnlich ist, wie an der Florentiner Statue, entsprechen würde, so steht ihr doch der schmerzlose Ausdruck des Gesichts entgegen.

Aber dem Stil nach ist die Vergleichung mit der Niobe sehr treffend und wir zweifeln nicht an der Gleichzeitigkeit beider Statuen.

Abg. Ross Archaeol. Aufs. I Taf. 12. 13 p. 149. Vgl. Stephani Compte-rendu p. l'année 1863 p. 170 Anm. 1.

456. Weiblicher Torso**, aus Marmor, von Bröndsted auf der Insel Keos gefunden, wo er sich augenblicklich befindet, wissen wir nicht.

Die Gewandung ist edel und stilvoll behandelt wie in wenig andern Resten der alten Sculptur. Das Werk scheint aus attischer Schule hervorgegangen zu sein.

Abg. Bröndsted, Voyage en Grèce I pl. 9 p. 21.

457—475. Reliefs vom Mausoleum***. Die Ueberbleibsel des Mausoleums in Halikarnass, welches bis ins zwölfte Jahrhundert als in seiner ursprünglichen Gestalt fortbestehend bezeugt, nicht viel später aber durch ein Erdbeben, wie es scheint, zerstört ist, wurden zum Theil von den Johanniterrittern, die im Jahr 1402 von Halikarnass Besitz nahmen, zum Bau ihres Castells benutzt. Zu diesen Trümmern gehören die hier im Abguss vorhandenen Reliefplatten, welche sich bis 1846 in dem Castell der Johanniterritter eingemauert befanden, dann aber durch Viscount Stratford de Redcliffe, den damaligen britischen Gesandten in Constan-

* Im Griechischen Saal n. 43.
** Im Griechischen Saal n. 251.
*** Im Treppenhaus n. 56—63, 90—97, 104—106.

Digitized by Google

tinopel ins britische Museum versetzt wurden. Ihre Zugehörigkeit zum Mausoleum konnte nicht bezweifelt werden, ist aber durch die von Newton im Jahre 1857 geleitete Ausgrabung des Mausoleums zum Ueberfluss bestätigt. Diese Ausgrabung brachte unter andern reichen Ergebnissen auch vier Reliefplatten zum Vorschein, die demselben Fries angehören, uns aber nebst einem ebenfalls von Newton in Constantinopel entdeckten Fragment und mehreren kleineren durch Biliotti und Salzmann erst kürzlich aufgefundenen Bruchstücken, die zum Theil mit bereits vorhandenen Platten verbunden werden konnten, noch fehlen. Dagegen besitzen wir eine früher in Genua in Villa di Negro, jetzt auch im britischen Museum befindliche Platte*, die durch Frau Mertens-Schaffhausen bekannt geworden und durch die Beamten des britischen Museums als demselben Fries angehörig erkannt ist. Wahrscheinlich wurde sie durch einen der Johanniterritter nach Genua gebracht.

Die Reliefs zierten den äusseren Fries an dem Haupttheil des Gebäudes, nämlich an dem im jonischen Stil gebauten Tempel, der über sich die von einem Viergespann bekrönte Pyramide hatte. Sie bilden indess nicht eine fortlaufende Reihe, sondern sind nur lückenhaft auf uns gekommen. Auch die ursprünglichen Farben sind verschwunden, die, wie sie an den vier von Newton entdeckten Platten sichtbar waren, so auch hier vorauszusetzen sind. Und zwar war der Grund dunkelblau bemalt, das Nackte der Figuren dunkelroth, die Gewänder mit Scharlach und anderen Farben. Die Zügel der Pferde waren von Metall angeheftet, wovon sich die Löcher erhalten haben.

Es sind im Ganzen neun Stücke — alles was verbunden werden kann zu je einem Stück gerechnet** —, die hier in Gyps vorhanden sind. Ein zehntes Stück***, das unter ihnen hängt, sollte getrennt werden, da es zwar auch dem Mausoleum, aber einem andern Friese, auf dem eine Centaurenschlacht vorgestellt war, angehört. Auch von diesem Fries sind zahlreiche Bruchstücke von Newton entdeckt. Die Platte ist etwas grösser als die Amazonenreliefs, auch hat sie unten

* n. 104—106.

** Nr. 61 und 62 sollten etwas von einander getrennt sein, da sie nicht unmittelbar anschliessen, ebenso n. 60 und 59, dagegen sind n. 90 und 91 dicht zusammenzurücken.

*** n. 97.

Digitized by Google

eine andere architektonische Einfassung und der Gegenstand ist verschieden. Die fliehende waffenlose Figur ist keine Amazone, sondern eine vor einem Centauren flüchtende wehrlose Frau.

So zerstückt der Fries mit der Amazonenschlacht ist, so genügen doch die Bruchstücke, um uns eine Vorstellung von der ausserordentlich mannigfaltigen Composition zu geben. Bald sind die Kämpfer paarweise geordnet, in näherer oder weiterer Entfernung, je nach der Art des Kampfes, bald bilden sich kleinere dichtere Gruppen von mehr als zwei Personen, bald kämpfen die Amazonen zu Fuss, bald zu Ross, und in den Waffen wie im Costüm herrscht die reichste Abwechslung, indem ohne alle Rücksicht auf historische Treue nur nach künstlerischen Anforderungen verfahren wird. Die Amazonen sind die leidenschaftlicheren, aber wie es im weiblichen Charakter liegt, treten neben wilder entfesselter Leidenschaft auch alle Schwächen der Weiblichkeit hervor. Wir erblicken sie wild im Angriff wie Furien und zugleich im Augenblick drohender Gefahr zur Bitte ihre Zuflucht nehmend.

Bestimmte mythische Figuren sind in den Kampfscenen nicht zu erkennen, mit Ausnahme einer, des Herakles. Dieser ist unzweifelhaft in dem kräftigen, bärtigen, mit Keule, Löwenfell und Köcher bewaffneten Krieger gemeint, der eine Amazone am Haar gefasst hat und im Begriff ist, sie niederzuschlagen*.

Wenn wir diesen Fries vergleichen mit dem um fast 100 Jahre älteren Fries von Phigalia, der denselben Gegenstand darstellt, so finden wir in Form und Ausdruck erhebliche Verschiedenheiten, abgesehen davon, dass der erstere in Hinsicht auf künstlerische Ausführung bedeutend höher steht als letzterer. Die Gestalten sind an den halikarnassischen Reliefs weit schlanker, manchmal in auffallender Weise, die Gewänder haben nicht mehr die scharfkantig gebrochenen Falten, die dort noch mehrfach vorkommen, sondern fliessen linder und weicher, und statt der ziemlich unbetheiligten Köpfe des phigalischen Frieses finden wir hier — es sind freilich nur wenig Köpfe erhalten — einen pathetisch erregten Ausdruck. Endlich ist ein leises Hervorheben sinnlichen Reizes zu bemerken und es ist gewiss nicht zufällig, dass wir das in früheren Darstellungen der Amazonen sehr seltene aufgeschlitzte oder an der einen Seite ungenähte Gewand, das zwar

* n. 63.

Digitized by Google

dem Charakter der Amazonen nicht unangemessen ist, hier mit Vorliebe und selbst so weit angewandt finden, dass sich eine Hälfte des Körpers ganz entblösst zeigt.

Wir besitzen in diesen Reliefs Werke aus der Schule des Skopas, ja vielleicht zum Theil von Skopas selbst. Newton, der Entdecker jener vier Platten, die an der Ostseite, wo Skopas gearbeitet haben soll, gefunden wurden, meint wenigstens in dreien der unsrigen, namentlich in der allerdings sehr schönen Figur einer reitenden Amazone*, dieselbe Hand zu erkennen, die jene gearbeitet. Wir sind davon nicht überzeugt, da uns jene vier in der Reliefbehandlung verschieden, nämlich etwas flacher gehalten zu sein schienen. Jedenfalls sind mehre Hände zu unterscheiden und nicht Alles ist gleich meisterhaft. Am vorzüglichsten scheint die Gruppe einer von zwei Griechen angegriffenen Amazone** und das Stück von Genua***, am wenigsten befriedigt die Platte mit der langen in den Kampf stürzenden Kriegerfigur**** und das Stück aus der Centaurenschlacht†. Auch kommt eine Amazone mit völlig herumgedrehtem Oberkörper vor††.

Zu welchem Zweck der Amazonenkampf und die Centaurenschlacht, welcher die eine Tafel angehört, am Grabmal des Mausolus angebracht waren, ob sie nur im Allgemeinen ein Bild hellenischer Gesittung als Ueberwinderin wilder und roher Kraft und Leidenschaft geben, oder bestimmter auf gewisse Thaten des Mausolus vorbildlich hindeuten sollten, kann nicht gesagt werden.

Das Hauptwerk über alles das Mausoleum Betreffende ist Newton, a history of discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae, London 1862 I, wo von den Reliefs p. 234 ff. gesprochen wird. Vgl. desselben Verf. Travels and discoveries in the Levant. London 1865 II p. 128, wo auch eine kleine Abbildung dieser Tafeln gegeben ist. Ausserdem ist das Relief aus Genua abg. Monum. d. Inst. V, 1—3, die übrigen ebendas. Taf. 18—21. Vgl. E. Braun in Annali 1849 p. 74 ff. 1850 p. 285 ff., der mehrere gute Bemerkungen nur in einer zu breiten und pomphaften Weise macht. Ein kleiner Irrthum Braun's, sowie Urlichs' Archaeol. Ztg. 1847 p. 169 ff. bezieht sich auf Taf. 19 n. 1, wo das Motiv des Kriegers missverstanden, der nämlich mit der Rechten eine Amazone, die er am Haar ergriffen, vom Pferd herabzieht. Der Schwanz

* n. 58.
** n. 95.
*** n. 104—106.
**** n. 59.
† n. 97.
†† n. 59.

Digitized by Google

des Pferdes hat sich erhalten, auch der Kopf der Amazone ist noch erkennbar. Diese Platte ist ferner mit n. 2 zu verbinden, sowie auf tav. 21 n. 12 mit n. 13.

476—492. Reliefs vom Monument des Lysikrates*. Im alten Athen gab es eine Strasse, welche die Dreifussstrasse genannt wurde. Dort nämlich waren auf Säulen oder tempelartigem Unterbau Dreifüsse aufgestellt, die als Siegespreise in musikalischen Wettkämpfen gegeben waren. Die Sieger, d. h. diejenigen, die den Chor ausgerüstet hatten, hatten das Recht, sich und die mitwirkenden Personen durch eine Inschrift daran zu verewigen. Unter dem volksthümlichen Namen „Laterne des Demosthenes" (welcher nach der Fabel in diesem laternenartigen Gebäude studirt haben soll) hat sich der Unterbau eines solchen Dreifusses erhalten. Er hat die Form eines runden geschlossenen und mit Halbsäulen verzierten Gebäudes korinthischen Stils. Die vorliegenden Reliefs bilden den Fries desselben, das Original befindet sich noch in Athen an seiner ursprünglichen Stelle.

Die Inschrift nennt als Sieger den Lysikrates, als Archonten des Siegsjahres Euainetos, das Denkmal ist also im Jahr 334 v. Chr. verfertigt. Wir dürfen annehmen, dass das Fest, bei welchem der Sieg errungen, dem Dionysos heilig war, hierauf führt wenigstens die Darstellung des Frieses, die eine Verherrlichung dieses Gottes enthält.

Es ist die Bestrafung der tyrrhenischen Seeräuber dargestellt, welche den Dionysos als einen schönen Jüngling fingen und verkaufen wollten, bald aber seine Göttlichkeit empfinden mussten, indem sie in Delphine verwandelt wurden. Mit den literarischen Berichten, die uns erhalten sind, stimmt die Darstellung des Ereignisses auf diesem Relief nicht ganz überein. Jene sprechen nur von der Hauptperson, von Dionysos, ohne die Begleitung des Gottes und ihr Verhalten zu den Seeräubern hineinzuziehen, der Künstler aber hatte mehr Figuren nöthig und so hat er denn eine Menge von Satyrn eingeführt und in charakteristischer Weise an der Bestrafung betheiligt dargestellt. Schon im Mythus selbst liegt ein komischer Zug, der Künstler hat ihn im Einklang mit der Natur der Satyrn noch drastischer hervorgehoben.

Die Scene geht am Ufer des Meeres vor sich. Dionysos hatte sich, so deutet der Künstler an, mit seinen Begleitern

---

* Im Treppenhaus n. 108—124.

Digitized by Google

zum Gelage niedergelassen, als die Seeräuber ihn überfallen. Aber die Satyrn sind nicht feige, wo ihr Gott bedroht ist. Sie können freilich nur auf menschliche Weise wirken; während von jenem die nur als unsichtbare Wirkung aufzufassende Verwandlung in Delphine ausgeht, reissen sie Zweige von den Bäumen oder bedienen sich der Fackeln — die bei den nächtlichen Feiern der dionysischen Feste nothwendig waren — zur Züchtigung der Räuber, auch die Schlange, die wir regelmässig in den dionysischen Festen finden, beisst einen der Uebelthäter. Es wäre des Gottes durchaus unwürdig gewesen, selbst Hand anzulegen, der Künstler hat ihn in wirksamem Contrast zu den geschäftig eilenden Satyrn durch die unbekümmerte Ruhe, die er ihm gegeben, recht eindringlich in seiner göttlichen Hoheit charakterisirt.

Dass den armen Räubern bevor sie verwandelt wurden, erst noch eine tüchtige Tracht Prügel und andere Pein zu Theil wurde — einige von ihnen sind oder werden gebunden um ihrer ganz sicher zu sein —, davon meldet die literarische Ueberlieferung nichts, es scheint ein origineller Zug des Künstlers zu sein.

Das Ganze ist ausserordentlich symmetrisch componirt. Die Mittelgruppe, die durch zwei grosse Mischkrüge eingefasst ist, enthält fünf Figuren, deren mittelste der Gott ist, der gemüthlich mit seinem Panther tändelt, dann kommt links und rechts ein jugendlicher behaglich ruhender Satyr und wieder je einer am Kruge beschäftigt, der eine noch im Begriff zu schöpfen, der andere bereits aus der Schöpfkanne in die Schaale eingiessend. Der jugendliche Dionysos ist nur von jugendlichen Satyrn umgeben, die sich wegen ihrer idealeren Gestalt mehr zu unmittelbaren Gespielen des Gottes eignen, während die ältern Satyrn, die Silene, welche die griechische Kunst meist in etwas humoristischer Weise darstellt, die Execution an den Räubern vornehmen. Von der Mittelgruppe macht je eine noch ruhigere Silensgestalt den Uebergang zu den bewegteren Flügeln. Der Silen der einen Seite bietet seinem Nachbar eine Schaale an, aber dieser hat keine Zeit zu trinken, er eilt in den Kampf. Und nun folgen links und rechts in genauer Responsion, auch mit Wiederholung einzelner Motive, die höchst lebendig dargestellten Gruppen und Einzelfiguren der Züchtigungsscene. Die Schlussgruppen der beiden Hälften, rechts der von der Schlange und von der Fackel des Satyrn bedrohte Räuber,

Digitized by Google

links der Silen, der seinen vergebens flehenden Gegner — keiner der Räuber leistet Widerstand, was für den beabsichtigten komischen Effekt nothwendig ist — am Bein ergriffen hat und ins Meer zu zerren sucht, werden durch einen halbverwandelten Räuber verbunden, dem kein Gegenbild entspricht.

Verwandlungen stellt die bildende Kunst in allen tragischen oder überhaupt in allen Darstellungen höheren Stils nur indirekt durch Andeutungen dar, z. B. die Verwandlung des Aktaeon durch aufspriessendes Hirschgeweih, der Daphne oder der Heliaden durch einen danebenstehenden Baum oder durch Zweiglein, die aus Kopf oder Finger hervorwachsen, in komischen Scenen aber wie hier, darf sie eine Mischung der Organismen wagen. Dass die Verwandlung beim Kopf beginnt, steigert den komischen Effekt und war auch vielleicht nothwendig, um einer Verwechslung der verwandelten Seeräuber mit tritonenartigen Wesen vorzubeugen. Die Bewegung der Verwandelten ist übrigens schon ganz delphinenartig.

Das Relief ist mit geistreicher Leichtigkeit entworfen und ausgeführt. In strengerem Stile würden die Figuren dichter zusammengedrängt und besonders die leeren Flächen über mehreren Figuren vermieden sein. Der Künstler hat sich zwar meistens durch die zurückflatternden Felle der Satyrn geholfen, aber es bleiben doch manche Lücken z. B. über zwei verwandelten Figuren, welche den Zusammenhang lockern.

Das Werk ist unter dem Einfluss der jüngeren attischen Schule entstanden. Darauf deuten die schlanken Verhältnisse der Figuren und die jugendlich graziösen Gestalten des Dionysos und der ihn zunächst umgebenden Satyrn, welche von den Häuptern dieser Schule zuerst in dieser Auffassungsweise dargestellt zu sein scheinen.

Abg. Stuart antiquities of Athens I, ch. 4. Marbles of the british museum IX, pl. 24 ff. Müller-Wieseler I, 37. Overbeck Gesch. d. Plastik Fig. 72.

493. Die Geburt des Erichthonius*, Fragment eines Marmorreliefs, in Hadrians Villa bei Tivoli gefunden und im Vatikan befindlich.

Durch analoge Vasenbilder hat der Gegenstand dieses

* Im Treppenhaus n. 180.

Digitized by Google

Fragments bestimmt werden können. Es ist die Uebergabe des erdgeborenen Erichthonius an seine Pflegerin Athene, von welcher aber nur die untere Hälfte erhalten ist. Gaea überreicht ihn, in deren Schooss er geworden ist. Ihre Formen und die üppige Fülle der Haare geben den Eindruck reicher Mütterlichkeit, und da sie ähnlich wie die Lokalgötter, nicht frei ist von ihrem Element, so steht sie nicht frei auf dem Boden, sondern ragt nur, als hafte sie in ihm, mit halbem Leibe hervor. Der hinter ihr erhaltene Fuss ist männlich, jedoch ist der Name der fehlenden Figur nicht mit Sicherheit zu bestimmen.

Das Relief ist gewiss attisch. Die Gewandung der Gaea ist besonders an attischen Monumenten sehr gewöhnlich. Die flache Behandlung des Reliefs, der grossartige Charakter der Formen weisen auf die edelste Zeit der griechischen Kunst. Auch die oben erwähnten Vasenbilder die dem Relief ihrem ganzen Charakter nach verwandt sind, gehören der Blüthezeit an.

Abgeb. Mus. Chiaramonti I, 44. Monum. d. inst. I, 12, 2.

Die im Text gegebene Erklärung ist von Panofka Annali I, p. 298 ff. aufgestellt, auch für das übereinstimmende Pariser Exemplar. Auf letzterem ist die Figur, von welcher hier nur ein Fuss vorhanden, wenigstens zur Hälfte erhalten. Panofka erklärte sie für Hephäst, was dahin gestellt sein mag, aber männlich — was von anderer Seite bestritten ist — scheint sie zu sein, der am vatikanischen Exemplar erhaltene Fuss ist es gewiss.

Die Erklärung Panofka's ist bestritten von E. Braun Ann. 1841 p. 91 ff. O. Jahn Archaeol. Aufs. p. 60 ff. Wieseler Text zu O. Müller's Denkm. II n. 400. 401. Stephani, Compte-rendu pour l'année 1859 p. 68 ff. Die Veranlassung ist ein Vasenbild, das den Zeus neben der Scene der Uebergabe anwesend darstellt, man glaubt, es sei hier und ebenso auf den Reliefs die Uebergabe des jungen Dionysos an die Pallas gemeint, mit Voraussetzung eines in unsern Quellen nicht gegebenen Mythus. Mir scheint dies Verfahren nicht methodisch. Eins der Vasenbilder stellt unzweifelhaft die Geburt des Erichthonius vor, nämlich das Monum. d. inst. III, 30 publicirte, und wenn nun die anderen dieselbe Hauptgruppe wiedergeben, so dürfen unverständliche Nebenfiguren die Deutung nicht alteriren und am allerwenigsten zur Supposition eines andern nicht überlieferten Mythus Veranlassung geben.

494. **Medea mit den Töchtern des Pelias***, Marmorrelief, das im Jahre 1814 im Hofe der alten französischen Akademie am Corso zu Rom bei Legung eines neuen Pflasters ausgegraben sein soll, aber schon im siebzehnten

* Im Niobidensaal n. 46.

Digitized by Google

Jahrhundert bekannt war. Jetzt befindet es sich im lateranischen Museum.

Dargestellt ist die Vorbereitung zur Schlachtung des Pelias, die Medea den Töchtern desselben angerathen hatte, unter dem Vorgeben, den zerstückten Körper des Greises neu verjüngt aus dem Kessel hervorgehen zu lassen. Medea ist kenntlich an der fremdländischen, asiatischen Tracht. Sie trägt eine phrygische Mütze und eine Aermeljacke, die sich auch sonst findet und in Persien üblich war. Langsam feierlich, wie es die Rolle erforderte, die sie zu spielen hatte, tritt sie mit ihrem Zauberkasten heran und ist nun im Begriff, den Deckel des Kastens zu heben, um ihre Zaubermittel in den Kochkessel zu werfen. Die Töchter des Pelias, in einfach griechischer Mädchentracht erscheinend, sind getheilt in ihren Empfindungen, die eine, leichtbethörte, stellt bereits den Kessel zurecht, während die andere, die das Schwert führt, in trübes Nachsinnen versunken scheint, ob wirklich das entsetzliche Beginnen den Erfolg haben werde, den Medea verspricht.

Die Composition des Reliefs ist von der höchsten Schönheit. Zwischen den ernsten gradlinigen Eckfiguren bildet die mittlere mit der diagonalen Richtung ihres Körpers und mit dem belebteren Faltenwurf die schönste Vermittlung und Abwechslung. Aber wie im ächten Kunstwerk alles formell Gefällige doch zugleich dem Charakter der Figuren entsprechen muss, so spiegelt sich auch in der bewegteren und zugleich etwas freieren Gewandung der Mittelfigur das leichtere, schnell bethörte Wesen des Mädchens.

Die Composition ist, wie die Bewegung der Eckfiguren zeigt, in sich abgeschlossen. Man könnte vermuthen, die Platte habe einst ein Metopenfeld ausgefüllt, wenn nicht das Relief dazu zu flach wäre. Doch lassen die streng componirten Eckfiguren immerhin einen andern architektonischen Zusammenhang wahrscheinlich erscheinen.

Die Reinheit und der Adel des Stils und das still Ausdrucksvolle in der Darstellung der Empfindung, auch die Behandlung des Reliefs versetzen das Werk in die Blüthezeit griechischer Kunst. Doch reicht es schwerlich noch in das fünfte Jahrhundert hinein. Der Kopf des en face gestellten Mädchens erinnert an die volleren, runderen und weicheren Formen, die man namentlich an den Köpfen der Bildwerke des Mausoleums bemerkt.

Digitized by Google

Das Relief ist zuerst publicirt in Spon's Miscell. sect. 3. p. 118 n. 3, dann mit richtiger Erklärung von Hirt in Böttigers Amalthea I Taf. 4 p. 161 ff. vgl. den Vorbericht p. XXXIII. Böttiger gab dazu einen gelehrten Zusatz über das Aermelkleid der Medea, das auch, worauf Welcker (akad. Mus. z. Bonn 2. Aufl. n. 321 Anm.) aufmerksam machte, auf dem Wiener Amazonensarkophag vorkommt. Auch auf der Hawkins'schen Bronce findet es sich und auf der Vase in Antiq. du Bosph. Cim. pl. 46. In späteren Besprechungen des Reliefs (Welcker a. a. O. n. 385 c. Overbeck Kunstarch. Vorl. n. 321) wird — wohl nur aus Versehen — die Figur mit dem Schwerte als Medea bezeichnet.

495. Herakles(?) und Nike*, Fragment eines Marmorreliefs, in Athen.

Von den drei Figuren ist Nike an den Flügeln kenntlich, deren Detail durch Farbe genauer angegeben war. Sie setzt einem Jüngling einen Kranz auf, der in Metall hinzugefügt zu denken ist, man sieht deutlich am Hinterkopf der Figur, dass der Künstler auf einen derartigen Zusatz rechnete. Der Jüngling könnte Herakles sein, wenigstens passt die Bildung des Kopfes und das kurze krause Haar. Wer die von Nike umfasste reifere Frauengestalt sein mag, wissen wir nicht zu sagen, auch ist uns der Sinn der Handlung dunkel.

Das Relief gehört seinem Stil nach jedenfalls in die Zeit der Kunstblüthe, doch nicht vor das vierte Jahrhundert.

Das von Michaelis Ann. 1862 tav. d'agg. N publicirte attische Relief scheint im Stil sehr verwandt zu sein.

496. Pallas**, fragmentirtes Marmorrelief in Athen.

Der Helm auf dem Schooss der Figur wird die Benennung Pallas rechtfertigen, wenngleich sonstige Indicien fehlen. Von einer zweiten Figur ist nur ein Stück der Hand erhalten.

Das Relief ist sehr fein und graziös.

Abg. Le Bas monum. Fig. pl. 35.

497. Silberbecher***, seit 1848 im Antiquarium zu München, früher im Besitz eines Glockengiessers in Ingolstadt, bei dem er nur wie durch einen Zufall der Zerstörung entging. Der Besitzer hielt nämlich das Gefäss für ein Stück Messing, das nur noch zum Einschmelzen brauchbar sei und

* Im Griechischen Saal n. 255.
** Im Griechischen Saal n. 269.
*** Im Saal der Thiere und Broncen n. 390.

Digitized by Google

übergab es seinem Lehrling zum Zerschlagen. Dieser hatte auch bereits einige Schläge gethan — woher die Zerstörungen, die man am Gefäss bemerkt —, als er sah, dass das Gefäss von Silber sei. Diese Wahrnehmung machte weiter auf den Figurenschmuck aufmerksam und rettete das Gefäss vor dem Untergang.

Es ist ein einfacher Trinkbecher, rings mit Figuren geschmückt, die weder gegossen noch getrieben, sondern aus der Masse ausgeschnitten sind, wie die Figuren eines Cameo. Einzelne starke Erhebungen des Reliefs waren aber der grösseren Leichtigkeit der Arbeit wegen in besondern Stücken gearbeitet und dann aufgelöthet. Die Figuren sind etwas abgegriffen, aber die Darstellung ist doch nicht undeutlich geworden.

Sie zerfällt in eine breitere Mittelgruppe von 10 Figuren und in zwei schmälere Nebengruppen von je 6 Figuren. Die Hauptperson der ersten ist ein jugendlicher Heros, von seinen Trabanten umgeben, deren einer seinen Schild trägt, der mit einer offenbar dem Pasquino (n. 430) entnommenen Gruppe verziert ist, ausserdem von gebundenen Gefangenen, von denen einer bereits den Todesstreich erwartet. Aber es scheint, dass die Nähe der Pallas, die neben dem Jüngling im Hintergrunde steht und in flachstem Relief angegeben ist, mildere Gesinnung veranlasst, denn der Jüngling streckt seine Rechte gegen den zur Tödtung des Gefangenen bereiten Krieger aus, um ihm Einhalt zu gebieten. Die Seitengruppe hinter dieser Figur besteht zum Theil noch aus Gefangenen, zum grösseren Theil aus trauernden Frauen, von denen drei so sehr in ihre Trauer versunken sind, dass sie nicht einmal auf das Kindlein achten, das nach ihnen verlangt, während die vierte älteste lebhaft gestikulirt, als ob sie sagen wolle, nun sei alles verloren. Diese Scene geht in einem Zelt, dem des Siegers, vor sich, wie der ausgespannte Vorhang und der aufgehängte Schild andeuten, an sie schliesst sich die andere Nebengruppe, ebenfalls aus kriegsgefangenen Weibern bestehend, die um ein Tropaeum versammelt sind, das in ganz flachem Relief hinter der ihr Kind stillenden Frau angegeben ist. Wie in der anderen Gruppe eine der Frauen als vorzugsweise betroffen hervorgehoben wird, nämlich diejenige, an welche sich das Kind schmiegt, während die anderen beiden, mehr mädchenhaften Gestalten, nicht so tief und unmittelbar berührt scheinen, so ist auch hier die am Boden

sitzende jungfräuliche Gestalt offenbar die am tiefsten Betroffene, um welche die übrigen Frauen mehr wie theilnehmende Freundinnen, denn als eigentliche Unglücksgefährtinnen herumstehen. Und zwar handelt es sich hier und vielleicht auch auf der anderen Seite um eine neue Schreckensbotschaft. Denn die Alte mit vorgebeugtem Leibe und ausgebreiteten Händen sieht aus, als habe sie so eben eine schreckliche Neuigkeit von der ihr gegenüberstehenden Frau erfahren und der mit dieser Gruppe verbundene Krieger ist wohl derjenige, der sie gebracht hat.

Höchst wahrscheinlich beziehen sich diese Darstellungen auf Neoptolemos als Richter und Herrn über die gefangenen Troer und Troerinnen. Dass Neoptolemos auf den Gedanken kommen konnte, die Gefangenen zu tödten, liegt wohl in seinem Charakter begründet, auch der grosse Maler Polygnot hatte ihn in seiner Zerstörung Troja's als den blutdürstigsten aller Hellenen charakterisirt. In der Gruppe zur Linken wird die matronale, edel verhüllte Hauptfigur Andromache zu nennen sein und das Kind neben ihr Astyanax, in dem eben erwähnten Bilde Polygnot's waren die beiden, wie es scheint, zu einer ganz ähnlichen Gruppe zusammengestellt. Und was wird die Rede der gestikulirenden Alten Anderes enthalten, als den bevorstehenden Tod des Kindes der Andromache, der nach einer besonderen hier vielleicht befolgten Sage nicht von der Gesammtheit der Hellenen, sondern speciell von Neoptolemos ausging. In der trauernden Jungfrau der andern Scene dagegen werden wir die Polyxena erkennen dürfen, die am Grabe Achill's geschlachtet wurde, wovon eben jetzt die Kunde zu den Frauen gebracht zu sein scheint.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass wir in diesem Becher ein Werk der edelsten griechischen Kunst besitzen. Die Behandlung des Reliefs ist die ächt griechische, die aus dem Gefühl hervorgeht, dass sich das Ornament nicht frei loslösen dürfe von der Fläche, wie es bei Bechern römischer Zeit der Fall ist* — sondern eben seines dekorativen Charakters wegen gleichsam bescheidener auftreten müsse, damit es in harmonischer Verbindung mit dem Geräth selbst bleibe. Die Zeichnung ist von der höchsten Reinheit und besonders hervorzuheben ist der stille Adel, der über die trauernden Figuren ausgebreitet ist. Jeder leidenschaftliche Ausbruch

* Vgl. z. B. n. 60 und 62 im Saal der Thiere und Broncen.

Digitized by Google

ist fern gehalten und wir erhalten einen ähnlichen Eindruck, wie von so manchen schönen Trauergruppen attischer Grabsteine und Grabvasen. Diese Analogien können uns in der genaueren Zeitbestimmung des Werks leiten. Dem fünften Jahrhundert wird es nicht mehr angehören wegen gewisser Freiheiten, die wir dieser Zeit noch nicht zuschreiben können. An den meisten der gefangenen Frauen nämlich ist die eine Schulter oder Brust entblösst und so passend das ist für Trauernde, die gleichgültiger sind gegen den äusseren Anstand, so bringt es doch einen Zug leichterer und freierer Anmuth hinein, um dessentwillen wir das Werk lieber dem vierten Jahrhundert zuschreiben. Zudem ist der Pasquino, dessen Existenz dieser Becher voraussetzt, schwerlich vor das Jahr 400 zu setzen. Eine Zeitgrenze aber nach vorwärts ist mit Alexander gegeben, über den ein so reiner, stiller und edler Stil nicht hinausreichen kann.

Auch die Wahl des zierenden Bildes ist im Sinne einer älteren Zeit, wo es, wie ein alter Berichterstatter sagt, beliebt war, mit mythischen Begebenheiten die Becher zu verzieren. Es ist eine niedrigere, wenngleich sehr gewöhnliche Weise, einen Trinkbecher mit bacchischen, dem Zweck des Geräths entsprechenden Darstellungen zu verzieren, höher dagegen ist die hier befolgte Weise gedacht, edle Gestalten des Mythus, die zu höheren Gedanken und Empfindungen anregen, mit dem Becher selbst in die Fröhlichkeit des Gelages einzuführen. In der altchristlichen Zeit finden wir Aehnliches, es wurde z. B. der gute Hirte auf den Trinkbechern dargestellt, im Mittelalter wurden Oefen, Truhen und anderes Geräth mit biblischen Geschichten überdeckt und die reichsten Analogien bieten die griechischen Vasen, die in ihrer grossen Mehrzahl mit heiligen Geschichten d. h. Mythen verziert sind, obwohl sie den verschiedensten praktischen Zwecken dienten.

Abg. und sehr geistvoll erläutert von Thiersch in den Abhandl. d. bair. Akad. d. Wissensch. Bd. 5 Abthlg. 2 p. 107. Mein Text lässt erkennen, wo ich im Einzelnen von Thiersch abweiche.

498. Die kalydonische Eberjagd*, Thonrelief, von Prof. Ross auf Melos gefunden und dem Berliner Museum geschenkt.

Die Figur mit der Doppelaxt, welche die Hauptrolle in

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 107.

Digitized by Google

der Bezwingung des Ebers spielt, ist offenbar Meleager, ausserdem ist Atalante kenntlich, deren gewöhnliche Waffe, der Bogen, um der dichtgedrängten Composition willen mit dem Schwert vertauscht ist, endlich der verwundete Ankaeus, an dem der Eber vorbeirennt.

Das Relief ist fein und stilvoll behandelt, besonders schön ist die Figur des Ankaeus.

Abg. O. Jahn, Berichte der sächs. Gesellsch. d. Wiss. 1848 p. 123. Näheres über dieses Relief wird in der Beschreibung der Terrakotten des hiesigen Museums gegeben werden.

b) Genre und historische Darstellungen.

Die grosse Mehrzahl der in diesem Abschnitt aufgeführten Werke besteht in Porträtstatuen, und es befinden sich auch solche darunter, die wir nicht mit voller Sicherheit dieser Periode zutheilen können. Wir glaubten aber auch hier das Gleichartige nicht trennen zu dürfen, weil damit eine äusserst instructive Entwicklung zerrissen werden würde. Denn nirgends zeigt sich deutlicher der Uebergang der griechischen Kunst vom Idealismus zum Realismus als auf dem Gebiet der Porträtbildnerei. Der Kopf des Perikles, den wir im vorigen Abschnitt aufführten, steht dem wirklichen Leben ungleich ferner als der des Demosthenes, den wir im Folgenden kennen lernen werden, der Blick und das Interesse für die wirkliche Welt nimmt, wie auf andern Gebieten der griechischen Cultur, so auch in der Kunst immer mehr zu, und man scheut sich sogar nicht, selbst die unschöne, entstellte Wirklichkeit charakteristisch wiederzugeben. Dieser bedeutsame Wendepunkt in der Geschichte der griechischen Kunst fällt in die Zeit Alexander's des Grossen und der erste und vorzüglichste Repräsentant der neuen Richtung ist Lysippus. Er gehört dem Peloponnes an, in dessen Schulen schon immer eine mehr auf die Wirklichkeit des Lebens gerichtete Kunst geherrscht hatte, die freilich bis dahin durch strenge stilisirende Behandlungsweise gleichsam in Schranken gehalten worden war.

499. Apoxyomenos*, Marmorstatue, von Canina im April 1849 in Rom in Trastevere gefunden, seitdem im Vatikan aufgestellt. Die Statue gehört zu den am besten erhal-

* Im Niobidensaal n. 22.

Digitized by Google

tenen, restaurirt sind nur (von Tenerani nach einer falsch verstandenen Stelle des Plinius) die Finger der linken Hand mit dem Würfel.

Die Figur stellt einen Jüngling dar, der sich mit dem Schabeisen die Haut abreibt, um den Schweiss vom Körper zu entfernen. Man merkt in der Stellung und Miene des Jünglings eine gewisse Behaglichkeit, die aus dem Gefühl überstandener Mühe hervorgeht.

Die Figur ist die Copie einer berühmten Statue des Lysippus. Wir wissen, dass dieser Künstler einen Apoxyomenos gemacht hatte und finden in dieser Copie alle Eigenthümlichkeiten wieder, die an den Werken des Lysippus hervorgehoben werden. Er soll die Köpfe kleiner, die Gestalten schlanker gemacht haben, und in der That bildet in dieser Hinsicht unsre Statue, die noch viel schlanker erscheint als sie wirklich ist, einen entschiedenen Gegensatz zu den kräftiger gebauten Gestalten der früheren Kunst. Die Grazie des schlanken und elastischen Körpers, an welchem alle Glieder leicht und beweglich in ihrer Fügung spielen, ist bezeichnend für eine Zeit, die was ihr an Ernst und Gediegenheit abging, durch feine, geistreiche Bildung ersetzte. Von Lysippus wird ferner berichtet, dass er die Natur sich zur Lehrmeisterin nahm, er war, wie eben diese Statue zeigt, der erste, der die stilistische Strenge abstreifte, welche die ganze frühere Kunst beherrscht. Formen und Bewegung sind frei natürlich und auch das Haar, welches früher regelmässige, parallele Linien zeigte, ist ganz zufällig geworfen.

Das Original war von Erz, was auch aus dieser Copie hervorgeht. Denn die Stütze des ausgestreckten Armes, deren Ansätze erhalten sind, ist bei einer Copie, wo es auf Treue ankommt, erträglich, schwerlich aber würde eine Originalcomposition in der Art angelegt sein, dass sie eine solche Stütze erforderte. Ausserdem denke man sich im Original auch den Stamm auf der Basis hinweg. Die detaillirte Behandlung des Haares ist ebenfalls die bei Erzwerken übliche.

Das Original des Lysippus war hochberühmt in Rom, wo Agrippa es sehr passend vor seinen Thermen aufgestellt hatte. Tiberius der sehr davon entzückt war, nahm es in seine Gemächer, musste es aber vom Volke gedrängt, der allgemeinen Bewunderung zurückgeben.

Die Fundnotizen giebt Canina im bullet. 1849 p. 163 ff. Derselbe schwankt, ob die Statue auf den Apoxyomenos des Lysippus oder auf

Digitized by Google

eine im Gegenstand übereinstimmende Statue des Polyclet zu beziehen sei. Von der letzteren spricht Plinius in den Worten „fecit et destringentem se et nudum talo incessentem“ und Canina meint, diese ganze Stelle beziehe sich nur auf eine Statue, deren Handlung eine doppelte sei, nämlich die Abreibung und zugleich — denn so versteht C. das talo incessentem — die Aufforderung zum Würfelspiel. In dieser Weise könne nun auch die gefundene Statue gedacht sein, und wiewohl er selber sich mehr dazu neigt, das Werk auf Lysippus zurückzuführen, so ist doch die Restauration der Figur leider in dieser Weise ausgeführt. Vgl. Brunn im bullet. 1851 p. 91.

Die beste Abbildung ist in den monum. d. inst. V. tav. 13, die E. Braun mit einer schönen Erläuterung begleitet hat. Nur kann ich dasjenige, was derselbe über die Wirkung der palästrischen Einölung, deren Ueberschuss nach seiner Ansicht die Striegel entfernt habe, ausführt, nicht beurtheilen und muss mich begnügen, für den Zweck dieses Instruments die Stelle des Apulej. Florid. II, 9 p. 34 zu citiren, aus welcher der im Text angegebene Gebrauch folgt. Vgl. Becker Gallus 3, p. 109.

500. Diskobol*, Marmorstatue im Vatikan, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts durch den schottischen Maler Gavin Hamilton in den Trümmern eines antiken Gebäudes an der Via Appia, etwa 8 Miglien von Rom, gefunden. Ergänzt sind ausser unwesentlichen Stücken die Finger der rechten Hand, doch hat der Restaurator unzweifelhaft das Richtige getroffen.

Der Jüngling ist ganz damit beschäftigt, einen sichern Stand zum Abschleudern des Diskus, den er noch in der Linken hält, zu gewinnen, und hebt unwillkürlich die Rechte zu einer seinen Gedanken entsprechenden Geberde, als wolle er sich selbst damit zur grössten Aufmerksamkeit ermahnen. Gerade dieser unwillkürliche, sinnliche Ausdruck des ihn beschäftigenden Gedankens, dieser unbewusste Monolog, giebt der Statue etwas höchst Naives und Einfältiges, zugleich ist sie so anspruchslos, ganz in ihre Handlung vertieft und ohne alle Rücksicht auf den Betrachtenden gearbeitet.

Göthe bemerkt von dem Abendmahl von Leonardo da Vinci, dass dies Bild mit seiner lebendigen Geberdensprache nur von einem Italiener habe gemalt werden können, von einem Südländer, dessen Naturell eine lebendigere Gestikulation bedingt. Dies gilt auch für die griechische Kunst und unsre Statue ist dafür ein sprechender Beleg, wie sich bei lebhafteren Völkern die innern Empfindungen sofort äusserlich durch Geberden ausdrücken.

---

* Im Niobidensaal n. 12.

Digitized by Google

Die lebensvolle Poesie der Situation, die hohe Objectivität und Anspruchslosigkeit, endlich die Schönheit und Harmonie der Formen machen es wahrscheinlich, dass wir ein griechisches Werk der besten Zeit vor uns haben, das indess wegen seiner freien Natürlichkeit erst dem vierten Jahrhundert oder höchstens dem Schluss des fünften angehören dürfte. Es scheint attischen Ursprungs zu sein, der Charakter des Kopfes ist namentlich den attischen Werken sehr verwandt.

Die Stützen haben die Vermuthung hervorgerufen, dass ein Original von Bronce in dieser Figur copirt sei, doch ist von anderer Seite dagegen bemerkt, dass man dieselben als für die Marmortechnik keineswegs nothwendig, nur aus Rücksicht auf den Transport einstweilen habe stehn lassen, später aber versäumt habe sie wegzunehmen.

Das Band um den Kopf ist nicht eine Siegerbinde, sondern ein Schmuck wie er oft in verschiedensten Situationen sich findet. Eine Siegerbinde würde in den Nacken herabhängende Zipfel haben.

Die beste Abbildung in der Arch. Ztg 1866 Taf. 209, 1. 2. Vgl. Kekulé p. 169 ff., dem ich übrigens hinsichtlich seiner Vermuthung, dass die Statue auf Alkamenes zurückgehe, nicht folgen kann, da wir doch zu wenig an Nachrichten und Werken besitzen, um solche Vermuthungen zu begründen. Ein treffendes Beispiel für die im Text erwähnte und auf die alte Kunst ausgedehnte Bemerkung Göthe's giebt auch die Rathsversammlung auf der Dariusvase.

501. Dornauszieher*, Broncestatue im Conservatorenpalast auf dem Capitol in Rom. Es fehlen nur die Augäpfel, die aus Edelstein oder Silber eingesetzt waren.

Der Knabe ist beschäftigt, sich einen Dorn aus dem Fuss zu ziehn, und die etwas aufgeworfenen Lippen sind charakteristisch für seine gespannte Aufmerksamkeit. Die Figur ist mit höchster Objectivität ohne alle Rücksicht auf den Betrachtenden dargestellt.

Hinsichtlich der Zeitbestimmung hat man dies Werk mit einer der alexandrinischen Zeit angehörenden Gruppe — einem Knaben, der seine Kräfte an einer Gans probirt — zusammengestellt, allein mit Unrecht. Denn die Anordnung der Haare ist noch weit entfernt von der zufälligen Natürlichkeit, die nach Alexander üblich war, sie stimmt vielmehr mit der stilisirenden Weise der früheren Zeit. Die Figur ist vermuth-

* Im Römischen Saal n. 15.

Digitized by Google

lich ein Originalwerk, mehrere Marmorkopien sind davon erhalten.

Abg. Righetti il museo del Campidoglio II, 207. Visconti Op. var. IV, 23, n. 1.

Brunn, Künstlergesch. I, 511, Welcker Akad. Mus. n. 81, besonders aber Overbeck Gesch. d. gr. Pl. II, 100 stellen das Werk dem Knaben mit der Gans an die Seite. Anders urtheilte dagegen Meyer zu Winckelmanns Kunstgesch. 7, 2, § 18. „Die rührende Einfalt in seinem ganzen Wesen, die unschuldige, reizende Schönheit aller Formen, der Saum um die Lippen und die überaus fleissig und zierlich gearbeiteten Haare scheinen in ihm ein griechisches Werk und zwar aus der besten Zeit anzuzeigen.“ Der Einschnitt am Lippenrande entscheidet freilich nicht, man findet ihn auch an römischen Werken.

Nach der Behandlung des Haars geht diese Bronce dem betenden Knaben, der in dieser Hinsicht ganz mit dem Apoxyomenos übereinstimmt, der Zeit nach voran.

502. Sogenannter Phocion*, Marmorstatue, 1737 in Rom, bei dem Bau von Palast Gentili am Quirinal gefunden und im Vatikan befindlich. Neu sind an der rechten Hand Daumen und Zeigefinger, die linke Hand ganz, die etwas gehalten zu haben scheint, vielleicht ein Schwert, ausserdem die Schienbeine ohne das Knie. Die Restauration ist von Pacetti besorgt.

Die grosse Einfachheit dieser Statue ist die Veranlassung für die Benennung Phocion geworden, die indessen von ihrem eignen Urheber zurückgezogen ist, weil der milde Ausdruck des Kopfes nicht mit den alten Nachrichten über das Aussehn des Phocion übereinstimme. Aber wäre auch dieser Gegengrund nicht vorhanden, so können doch diese und andre Benennungen immer nur mit so allgemeinen Gründen gestützt werden, dass sie sehr wenig sicher erscheinen. Porträtstatuen ohne besonders signifikante Merkmale einen Namen zu geben, ist unmöglich. Aber ein Porträt, woran gezweifelt ist, haben wir jedenfalls vor uns, der Kopf hat entschieden individuelle Züge. Indessen ist eben dieser Zweifel charakteristisch, denn gerade darin liegt das Merkwürdige dieser Figur, dass das Individuelle möglichst unterdrückt ist. Wie verschieden sind in dieser Beziehung die Statuen des Demosthenes, des Menander und Posidipp im Vatikan!

Von allen im Folgenden aufgeführten Porträtstatuen steht diese der Porträtbildnerei des fünften Jahrhunderts, welche „edle Männer noch edler machte“ und das Individuelle zu

* Im Niobidensaal n. 99.

Digitized by Google

Gunsten eines einfach grossen Ideals beschränkte, am nächsten. Die Statue ist ein eben durch ihre Einfachheit unendlich wirkungsvolles und grossartiges Werk. Der Künstler hat seine Figur nicht in der Tracht des Lebens dargestellt, sondern nur mit dem Reitermantel bekleidet, der wie der Helm, den Krieger charakterisirt, durch die ruhige Stellung aber, durch die unthätig herabhängenden Arme, durch die Sparsamkeit der Falten des Mantels, die er sich dadurch ermöglichte, dass er einen dickeren Stoff als gewöhnlich annahm, durch alles dieses wird ein völliger Verzicht auf Geltendmachung individuellen Wesens ausgesprochen. Was an Bewegung in der Figur vorhanden, ist nur das zur Vermeidung von Steifheit und Einförmigkeit absolut Nothwendige. Gewiss dürfen wir diese Anspruchslosigkeit der äussern Erscheinung auch als einen Charakterzug des Dargestellten betrachten.

Dass diese Figur auch schon im Alterthum angesehn war, geht daraus hervor, dass der berühmteste Steinschneider zur Zeit des Augustus, Dioscurides, dieselbe auf einem den Hermes darstellenden Stein copirt hat.

Abg. bei Visconti Pio-Clem. II, 43, vgl. Op. var. 4, p. 152 ff. p. 313, dessen zweite Vermuthung, es möge Amphiaraus oder Adrastus dargestellt sein, schon von Gerhard Beschreibung Roms II. 2. 242 als eine schwach begründete bezeichnet wird. E. Braun bullet. 1853 p. 180 ff. und Ruinen p. 459 deutet ausgehend von dem dicken Stoff des Mantels die Figur auf Aristomenes, dem sein Mantel oft als Schild und Schutz gedient habe. Mir scheint der dicke Stoff aus künstlerischen Gründen gewählt zu sein, wie im Text erörtert. In der Tracht des Mantels, auf welche Braun für seine Ansicht Gewicht legt, ist nichts Singuläres, sie ist die ganz gewöhnliche.

503. Sophokles*, Marmorstatue, in Terracina im Hofe eines Privathauses, wo sie unbeachtet mit der Vorderseite nach unten lag, von Luigi Vescovali entdeckt und seit dem Jahr 1839 in dem durch Gregor XVI. begründeten lateranischen Museum befindlich. Ergänzt sind (von Tenerani) die linke Hand, beide Füsse und die Basis mit dem Schriftkasten, dem bei Männern, deren Wirksamkeit auf geistigem Gebiet liegt, Dichtern, Rednern, Philosophen gewöhnlichen Attribut.

Es ist die ansprechende Vermuthung geäussert, der Dichter, dessen Züge aus andern mit Inschriften versehenen Porträts bekannt sind, sei hier als Sieger über die beiden andern grossen Tragiker aufgefasst, über welche er allerdings viel-

* Im Treppenhaus n. 129.

Digitized by Google

fache Siege im tragischen Wettkampf davontrug. Darauf deute die den Bildern des Sophokles eigenthümliche Tänie und „der natürlich triumphirende oder doch froh bewusste Ausdruck, der sich in dem Auftreten und in der Haltung des linken Arms zu erkennen giebt.“ Indessen ist das Kopfband keine Siegestänie und die ganze Erscheinung der Figur wird wohl richtiger aus dem persönlichen und dichterischen Charakter des Sophokles abgeleitet.

Schon die Wahl des Alters ist sehr glücklich. Einen Philosophen denkt man sich gern in höherem Alter dargestellt, für einen Dichter und zumal für Sophokles ist die Darstellung in blühendem Mannesalter geeigneter. Denn im Dichter und zumal in Sophokles erscheint die geistige Kraft nur in innigster Verbindung mit Grazie der Form. Daher schildert die Figur uns einen Mann, der nicht gleichgültig ist gegen die äussere Erscheinung. Die Schönheit des Faltenwurfs wird besonders deutlich durch die Vergleichung der gegenüberstehenden Statue des Aeschines (n. 515), der es wegen zu vielen Details an einfachem Adel fehlt, und mit dem sorgfältig geordneten, fast zierlichen Bart vergleiche man etwa den sorglos durcheinander geworfenen Bart des Sokrates in der schönen capitolinischen Büste. Die feste und ruhige Haltung der Figur aber scheint für einen Dichter charakteristisch, dessen dichterische Kraft nichts Dämonisches, nichts von „göttlichem Wahnsinn“ an sich hatte, vielmehr mit klarster Besonnenheit vereinigt war.

Die Behandlung des Haupthaars lässt auf ein Original aus Erz schliessen, sie ist ähnlich der des lysippischen Apoxyomenos (n. 499). Das Werk scheint zur Zeit Alexanders entstanden zu sein, es hält die Mitte zwischen dem einfacheren, idealeren Charakter eines Phocion und dem individuelleren Gepräge, das der Statue des Demosthenes (n. 513) und Aeschines eigen ist.

Abg. Monum. dell' instit. IV, 27. Welcker A. D. I Taf. 5, p. 455 ff. V p. 96. Garucci monum. del. mus. Lateran. tav. 4 p. 14. E. Braun Ann. 1849 p. 95, Ruinen und Museen p. 736. Wie eine Preistänie aussieht, kann man sehr deutlich sehn auf Taf. 51, 2. 52 der Archaeol. Ztg vom J. 1853. Sie ist sehr verschieden von der einfachen Schnur, die Sophokles trägt.

504. Doppelbüste des Sophokles und Euripides*, im J. 1845 in Rom vor Porta S. Lorenzo gefunden und von

* Im Niobidensaal n. 65.

Digitized by Google

Professor Welcker erworben, der sie jetzt dem Museum in Bonn geschenkt hat.

Diese Büste des Sophokles steht zu dem Kopf der eben betrachteten Statue in dem Verhältniss, dass dieser treuer, jener dagegen idealer ist, indem das Profil desselben sich mehr dem Idealkopf nähert. Höchst bezeichnend ist der Gegensatz, den dazu der durchaus individuelle Kopf des Euripides bildet. Die magern Backen und das über der Stirn spärlichere, an den Seiten aber lang und schlaff herabfallende Haar rufen unwillkürlich den Eindruck des Matten und Leidenden hervor, während Sophokles wie eine feste und in sich befriedigte Natur erscheint, die durch den hochgewölbten Bogen der Augenbrauen zugleich etwas Grossartiges erhält, ohne aber darum, wie der sorgfältig angeordnete Bart zeigt, gegen die Harmonie der äussern Erscheinung gleichgültig zu sein. Es bedarf nicht der Bemerkung, dass der Künstler dieser schönen Doppelbüste das geistige Wesen beider Dichter, wie es in ihren Werken ausgesprochen ist, zur Anschauung hat bringen wollen, die innere Befriedigung des Einen und die am Zweifel leidende Natur des Andern.

Abg. Annali dell' instit. 1846 tav. d'agg. Vgl. Welcker A. D. I, 457.

505. Euripides*, Marmorstatuette im Louvre, ungefähr um's Jahr 1760 in einem Trümmerhaufen in Villa Albani aufgefunden; ein Stück der hinteren Platte befand sich im collegio Romano und wurde mit dem Uebrigen vereinigt. Der Kopf ist nach einer jetzt in Neapel befindlichen Herme des Dichters ergänzt, auch die Arme mit den Attributen sind neu. Auf der Basis ist der Rest eines Stabes zurückgeblieben, der durch Stützen, von denen man ebenfalls noch Spuren sieht, mit dem Sessel verbunden war; höchst wahrscheinlich hielt der Dichter einen Thyrsus in der Hand, das passendste Abzeichen eines Dieners des Dionysos, wie es der tragische Dichter war. Die Deutung der Figur ist sicher, da sich am Fussgestell die Hälfte des Namens Euripides erhalten und an der hintern Platte die Titel einer grossen Anzahl euripideischer Tragödien eingegraben sind, welche diese Figur für die Literaturgeschichte werthvoll machen. Eben um dieser Titel willen wurde die Figur wie ein Hautrelief componirt. Die Figur ist in künstlerischer Hinsicht ziemlich werthlos und

* Im Niobidensaal n. 73.

Digitized by

gehört auch, wie schon die Buchstabenformen der Inschrift andeuten, in spätere Zeit.

Vgl. Description du Louvre n. 65. Abg. bei Winckelmann monum ined. n. 168. Clarac pl. 294. Vgl. Winckelmann's Briefe über die neuesten herkul. Entdeckgen § 36. Zur Rechtfertigung des Thyrsus lässt sich auch noch die den Thyrsus führende Gestalt der Tragödie auf der Vase bei Müller-Wieseler II, 46, 582. anführen.

506. Angebliche Büste des Aeschylus*, im capitolinischen Museum befindlich, wo sie im J. 1843 durch den Vorsteher der Sammlung, Melchiorri, entdeckt ist.

Ausgehend von dem Charakter des Kopfes und von der Glatze hat man in ihm ein Porträt des Aeschylus zu finden geglaubt, den man sich kahlköpfig denkt nach der bekannten auch auf einer Gemme dargestellten Fabel von dem Adler, der auf den kahlen Kopf des Dichters, ihn für einen Felsen haltend, eine Schildkröte geschleudert und dadurch seinen Tod herbeigeführt haben soll. Es ist indessen klar, dass diese Gründe nicht ausreichen zur Benennung der Büste, man kann nur mit Bestimmtheit sagen, dass sie einen Griechen, nicht einen Römer vorstelle. Uebrigens erhält man von dem Kopf durchaus den Eindruck einer grossartigen und bedeutenden Persönlichkeit.

Abg. Monum. d. inst. V, tav. 4. Annali 1849 p. 94 ff. bullet. 1843 p. 73. Vgl. Welcker A. D. 5, 96. 2, 337.

507. 508. Homersköpfe**, der eine aus der Sammlung Polignac stammend und in Potsdam befindlich, der andere in Ruinen auf der Stelle des alten Bajae 1780 gefunden, dann in die Townley'sche Sammlung und mit dieser ins britische Museum übergegangen.

Dass die Homersköpfe rein erdichtete Schöpfungen sind, geht schon daraus hervor, dass sie unter sich ganz verschieden sind. Es giebt zwei Typen derselben, von denen derjenige, zu welchem diese beiden Büsten gehören, der schönere und charakteristischere ist. Schon deswegen, weil hier der Dichter in höherem Alter dargestellt ist, denn für einen Griechen späterer Zeit war es gewiss die natürlichste Auffassung, sich den Homer, den Mann der grauen Vorzeit und zugleich den vielerfahrenen Dichter, dessen Werke als Quelle aller Weisheit galten, in hohem Greisenalter mit viel durchfurchten Zügen

* Im Niobidensaal n. 83.
** Ebendas. n. 123 und 76.

Digitized by Google

zu denken. Es weichen aber die einzelnen Exemplare dieses Typus in einem nicht unwichtigen Punkt von einander ab, insofern der Kopf bald, wie an der englischen Büste, gerade aussieht, bald, wie an dem schönsten aller Homersköpfe, dem in Potsdam befindlichen, eine leise Richtung nach oben hat. Vermuthlich ist dies Motiv von den Blinden hergenommen, die, wie man oft bemerken kann, den Kopf etwas nach oben richten, gleichsam als sehnten sie sich nach der Quelle des Lichts. Aber wenn es auch von einer Erscheinung der Wirklichkeit genommen sein mag, so giebt es dem Kopf zugleich den Ausdruck seherischer Begeisterung. Der Dichter sieht wie ein Prophet aus, aber freilich ohne alles Dämonische, sondern mild und freundlich.

Auch die Blindheit ist an der englischen Büste nicht recht merklich, während man an der andern deutlich fühlt, dass die Sehkraft des Auges erloschen ist. Um so tiefer wirkt das Motiv des erhobenen Kopfes, als habe der Dichter in seiner innern Welt reichen Ersatz gefunden für den Verlust der äussern. Endlich liegt darin ein bedeutender Vorzug der Potsdamer Büste vor der englischen, dass die Furchen im Gesicht weniger scharf und schneidend markirt sind. Sie entspricht mehr dem Bilde eines milden Greisenalters, unter dem man sich Homer denkt.

Die in Potsdam befindliche Büste ist noch unedirt, die andere ist abg. Marbles of the brit. mus. II, pl. 25. Vgl. Vaux Handbook to the British museum p. 199.

509. Doppelbüste des Aristophanes und Menander*, in Tusculum gefunden und im J. 1852 von Prof. Welcker gekauft, der sie jetzt dem Museum zu Bonn geschenkt hat.

In dem glattgeschorenen Kopf der Doppelbüste den Menander zu erkennen, war möglich, da uns das Porträt dieses Dichters mit inschriftlicher Beglaubigung erhalten, für den andern Kopf fehlt ein solcher Anhalt, doch genügt gewiss die Verbindung mit Menander, um den ihm gegebenen Namen des Aristophanes zu rechtfertigen. Denn es ist bei mythologischen wie historischen Doppelbüsten durchaus die Regel, gleichartige Personen mit einander zu verbinden, gewiss also haben wir in dem bärtigen Kopf einen komischen Dichter vorauszusetzen und mit wem könnte dann Menander, das Haupt

* Im Niobidensaal n. 64.

Digitized by Google

der neuern Komödie, treffender verbunden werden, als mit Aristophanes, dem Haupt der alten Komödie? Das Band freilich, das den Kopf des letztern umgiebt, können wir auch hier nicht als Siegeszeichen auffassen, es ist eine einfache Schnur, die man unzählig oft, namentlich in den Vasengemälden findet, ohne dass ihr ein anderer Sinn gegeben werden könnte, als der, ein Schmuck des Kopfes zu sein. Auch verzichten wir darauf, in den Zügen des Gesichts Verwandtschaft mit dem Charakter des Dichters, wie er in seinen Werken ausgeprägt, zu entdecken, während allerdings das feine geistreiche Gesicht des Menander ganz dem Bilde entspricht, das wir uns nach den literarischen Quellen von ihm entwerfen.

Der Umstand, dass Aristophanes eine Glatze hatte, ist kein Einwand gegen diese Erklärung, denn gerade oben auf dem Schädel ist die Ausführung weniger sorgfältig, gewiss weil der Künstler sich zu der Annahme berechtigt glaubte, dass diese Stelle der Betrachtung entzogen bleiben würde.

Der glatte Kopf des Menander zeigt in Uebereinstimmung mit schriftlichen Zeugnissen, dass damals bereits die Sitte aufgekommen, den Bart abzuscheeren. Demosthenes und Aeschines werden noch bärtig, Aristoteles, Posidipp, Menander unbärtig dargestellt. Vermuthlich ist es der macedonische Hof, von dem diese Sitte ausging, die Münzen dieser und der folgenden Zeit zeigen uns durchgehend die Köpfe der Fürsten ohne Bart.

Vgl. Welcker A. Denkm. V, Taf. 3 p. 40 ff., dessen Verdienst es ist, die Doppelbüste richtig bestimmt zu haben.

510. Sogenannte Sappho und Corinna*, Doppelbüste von Marmor, in Madrid befindlich.

Die Benennung ist durchaus willkürlich, denn wir besitzen zwar Abbildungen der Sappho, aber nicht solche, vermittelst deren wir Büsten bestimmen könnten. Zudem ist mir mehr als zweifelhaft, ob der für Corinna ausgegebene Kopf überhaupt nur weiblich ist. Die Haartracht desselben ist entschieden männlich.

Namentlich der letzterwähnte Kopf ist von der höchsten Schönheit.

Vgl. Hübner d. ant. Bildw. in Madrid p. 100.

---

* Im Niobidensaal n. 84.

Digitized by Google

511. Anakreon*, Marmorstatue, im Jahre 1835 bei den im Sabinerlande am Monte Calvo veranstalteten Ausgrabungen gefunden, von der Familie Borghese gekauft und in Villa Borghese befindlich. Die Augen, die vermuthlich aus Edelstein eingesetzt waren, und die Nasenspitze fehlen, ergänzt ist der rechte Arm vom Ellbogen abwärts mit Ausnahme der Hand, an welcher nur der Daumen neu ist, ausserdem die Finger der Linken und die Leier, von welcher nur die Ansätze am Bart und Gewande sich erhalten hatten. Die Form, die man ihr gegeben hat, entspricht übrigens nicht der in guter griechischer Zeit üblichen.

Die Figur hat den Namen Anakreon erhalten, der allerdings durch kein äusseres Zeugniss zu begründen ist, aber dem Charakter derselben so durchaus entspricht, dass er richtig zu sein scheint. Wir besitzen freilich eine ziemlich übereinstimmende Darstellung des Anakreon auf einer Münze von Teos, der Vaterstadt des Dichters, auf welcher nämlich ein ältlicher Mann auf einem Stuhl sitzend mit dem Leierspiel beschäftigt vorgestellt ist, doch ist die Uebereinstimmung nicht so schlagend, dass wir die Münzdarstellung als eine Copie unserer Statue oder ihres Originals ansehen dürften. Um so mehr aber empfiehlt der Charakter der Figur die angegebene Benennung.

Dass wir zunächst nicht einen Dichter feierlichen Charakters von uns haben, lehrt der erste Blick. Schon dass er sitzt, und zwar behaglich mit überschlagenen Füssen und in einem bequemen Lehnstuhl, giebt das Bild eines Dichters der leichteren Gattung der Poesie. Die Bewegung des Oberkörpers aber und die Haltung des rechten Arms und der Hand, worin eine gewisse Erregung leidenschaftlicherer Art fühlbar ist, sind sprechend für einen Dichter sinnlich erregter Poesie. Doch ist dies Leidenschaftliche nur eine Zuthat, nicht die eigentliche Seele seines Gesanges, der Ausdruck des anmuthig Behäbigen überwiegt. Denn in solchen Formen kann nicht leidenschaftliche verzehrende Gluth leben, die merkliche Corpulenz deutet vielmehr auf einen dem behaglichen Genuss ergebenen Mann. Allerdings ein gefährlicher Versuch, einen Mann in höherem Alter von dieser Sinnesrichtung darzustellen, aber wie schön hat der Künstler allem Gemeinen entgegengewirkt, indem er den Formen etwas Frisches und

* Im römischen Saal n. 105.

Digitized by

Lebensvolles gab, was statt des widerwärtigen nur an Silenen erträglichen Bildes des schlaffen und doch noch geniessenden Alters, vielmehr die Vorstellung eines den Genuss beherrschenden, geist- und lebensvollen Mannes hervorruft. Der Mantel, der aus dickem und weichem Stoff besteht, giebt ebenso wie die zierlich reichen Sandalen, den Eindruck des Behäbigen und ein wenig Weichlichen und Ueppigen, wie es dem Charakter der Figur entspricht.

Man hat mit Recht eine gewisse Sorglosigkeit in der Ausführung als ein Verdienst der Statue hervorgehoben. Die studirte Präcision und Eleganz römischer Werke fehle ihr, sie sei darum von griechischer Hand ausgeführt zu denken. Diese Art der Ausführung ist auch mit dem naiven, sorglosen Charakter der Figur in schönstem Einklang. Schwerlich aber dürfen wir, wie von derselben Seite bemerkt ist, ein Original aus der Zeit des Perikles für die Figur voraussetzen. Denn wie uns die aus jener Zeit erhaltenen Werke lehren, herrschte damals noch eine strenger stilisirende Kunstrichtung, von welcher unsere Statue in ihrer völlig freien Natürlichkeit mindestens um ein Jahrhundert entfernt ist.

Abg. Monumenti dell' instit. VI, tav. 25. Die Statue ist zugleich mit dem angeblichen Pindar (n. 512) an derselben Stelle gefunden, wo auch die den vatikanischen entsprechenden Musen gefunden sind, vgl. Bullet. 1836 p. 9 ff.

Mich wundert, dass E. Braun Ruinen und Museen Roms p. 543 und bullet. 1853 p. 19 und Brunn Annali 1859 p. 155 ff. unsere Statue identificiren mit einer in mehreren Epigrammen (Anal. I p. 229 n. 37 p. 230 n. 38, II p. 453) beschriebenen ganz verschiedenen, derselben, wie es scheint, die Paus. 1, 25,1 auf der Akropolis von Athen sah. Eine Verschiedenheit hebt Brunn freilich selbst hervor, die Statue der Epigramme hatte nämlich einen Schuh im Rausch verloren, er glaubt aber, das sei etwas Untergeordnetes, und der Verfertiger sei auch kein einfacher Copist, sondern habe sich eine gewisse Freiheit gewahrt. Aber ist dieser Zug nicht höchst charakteristisch und wird ein geistreicher Künstler in seiner wenn auch freien Copie wohl einen solchen Zug weglassen? Aber es weist in der That jedes Wort der Epigramme auf eine ganz andere Statue hin. Gehen wir das erste, das eingehendste, durch: *Πρέσβυν Ἀνακρείοντα χύδαν σεσαλαγμένον οἴνῳ* (diese Worte wären auf unsere Statue angewandt, eine wunderliche Hyperbel) *θάεο, δινωτοῦ στρεπτὸν ὕπερθε λίθου*. (B. versteht unter dem *δινωτὸς λίθος* den Marmorsessel der Figur, der ja hinten rund sei. Aber wer wird sich denn so ausdrücken und dazu das *ὕπερθε*! Vielmehr ist unter dem *δινωτὸς λίθος* nur die runde Basis der Figur zu verstehen. Besonders künstlich deutet B. das *στρεπτόν* als „verwickelt" (intrecciato) mit Bezug auf die Haltung des Oberkörpers. Nach meiner Ansicht bezieht es sich auf die gewundene, verdrehte Stellung eines trunken hinschreitenden Mannes Denn die Figur war wie das Folgende

Digitized by Google

deutlich zeigt, stehend oder schreitend, etwa als ein Sänger des *κῶμος* dahinschwärmend gebildet). *Ὡς ὁ γέρων λίχνοισιν ἐπ' ὄμμασιν ὑγρὰ δεδορκὼς ἄχρι καὶ ἀστραγάλων ἕλκεται ἀμπεχόναν.* (Brunn: rilevano poi gli epigrammi come una particolarità caratteristica l'esser tirato questo manto giù fino ai talloni; ciò che si verifica non meno nella nostra statua, sebbene forse al primo aspetto non ci sembri chiaro, come una tale disposizione dovea ravvisar un segno di noncuranza e negligenza. Ma basta di abbandonar l'idea del solito manto lungo de'Greci e di ricordarsi, che quell' abito grossolano al solito era corto in modo da scendere appena sotto alle ginocchia, ed allora ci convinceremo, che un occhio greco nell' accennata disposizione dovea ravvisar un segno di noncuranza e negligenza. Abgesehen davon, dass ich die Zeugnisse dafür vermisse, dass dieser dickere Mantel gewöhnlich kurz war, so ergiebt eine Vergleichung anderer Sitzbilder und zwar von ernstem Charakter, dass in diesem Herabhängen des Gewandes unmöglich etwas Nachlässiges gefunden werden konnte. Vielmehr Anakreon steht und nachlässig hängt ihm hinten das Gewand herab, er ist ein *ἑλκεχίτων* oder *ἑλκεσίπεπλος* und darin liegt etwas allerdings sehr Charakteristisches). Weiter: *Δισσῶν δ' ἀρβυλίδων τὰν μὲν μίαν, οἷα μεθυπλήξ, ὤλεσεν, ἐν δ' ἑτέρᾳ ῥικνὸν ἄραρε πόδα.* (Auch dies Verlieren des einen Schuhes weist deutlich auf eine schreitende, trunkenen Schrittes schreitende Figur, es wäre unverständlich oder ohne Witz bei einer sitzenden). *Μέλπει δ' ἠὲ Βάθυλλον ἱμέρον ἠὲ Μεγιστέα αἰωρῶν παλάμᾳ τὰν δυςέρωτα χέλυν.* (Das *αἰωρῶν παλάμᾳ* wäre auf unsere Statue angewandt, ganz unpassend). *Ἀλλὰ πάτερ Διόνυσε, φύλασσέ μιν. οὐ γὰρ ἔοικεν ἐκ Βάκχου πίπτειν Βακχιακὸν θέραπα.* (Diese Bemerkung, die von einer in einem Lehnsessel sitzenden Figur wohl Niemandem einfallen könnte, weist wieder deutlich auf einen trunken Hinschreitenden.)

Die Combinationen Brunn's über den Künstler der Statue kann ich für meinen Zweck übergehen, da sie sich an die Notiz des Pausanias anknüpfen, die der in den Epigrammen beschriebenen Statue gilt. Hinsichtlich der Zeitbestimmung habe ich eine andere Vorstellung von der Kunst des perikleischen Zeitalters als Brunn. Die Monumente desselben, sowohl die Sculpturen vom Parthenon als die Amazonenstatuen stehen noch in deutlichem Zusammenhang mit dem alterthümlichen Stil, ist es nun wohl denkbar, dass einer der Künstler, die jene Amazonenstatuen verfertigt haben — und ein solcher war Cresilas, dem B. die Statue des Anakreon vindicirt — zugleich dies völlig frei natürliche Werk gearbeitet habe?

Was die Münze betrifft, so ist nur eine ganz allgemeine Aehnlichkeit vorhanden, der Stuhl, die Gewandung, die Haltung der Figur sind erheblich abweichend. Vgl. O. Jahn Ber. d. sächs. Gesellsch. d. Wiss. 1861 p. 726, mit welchem ich, wie ich nachträglich zu meiner Freude sehe, in der Auffassung der Epigramme völlig übereingetroffen bin.

512. Dichterstatue*, zugleich mit der eben erwähnten Statue des Anakreon gefunden und in Villa Borghese aufge-

---

* Im Niobidensaal n. 100.

Digitized by Google

stellt. Ergänzt sind beide Arme und das rechte Knie mit den angränzenden Theilen.

Der Ergänzer hat angenommen, dass die Figur in der Linken eine Leier, in der Rechten das Plektrum hielt und gewiss mit Recht. Der Dichter ist im Begriff, seine Saiten zu rühren. Darauf führt der Ansatz der Arme, die ausdrucksvolle Neigung des Kopfes, wie sie sich ganz ähnlich an dem musicirenden Apollo findet, und der Wurf des Gewandes, dessen einer Zipfel über die rechte Schulter den Rücken hinab geworfen ist, damit er die freie Bewegung des rechten Arms nicht hindere. An einer ebenfalls im Leierspiel begriffenen Muse, die zu den mit aufgefundenen Statuen gehört und auch sonst vorkommt, bemerkt man dasselbe Motiv.

Es ist ein griechischer Lyriker dargestellt, und da die Zahl derselben begränzt und ihre Charaktere bestimmt ausgeprägt sind, so sollte man glauben, einen dieser Namen auf die Statue anwenden zu können. Und doch ist dies schwerlich möglich, wenigstens befriedigen die gemachten Vorschläge nicht. Der letzte derselben, nach welchem die Statue den Pindar darstellen soll, würde zwar dem Ausdruck derselben wohl entsprechen, denn offenbar ist es ein feierlich ernstes Lied, das der Dichter anstimmt und sehr wahrscheinlich ist, dass ein Gegensatz zu dem mit aufgefundenen behaglich sitzenden Anakreon als Vertreter einer leichteren Gattung der Lyrik beabsichtigt war, allein schon der Nacktheit wegen, die an einem Pindar nicht zu motiviren wäre, aber ihre besonderen Gründe haben muss, weil sie bei Dichtern und überhaupt bei historischen Figuren, deren Bedeutung auf geistigem Gebiete liegt, ungewöhnlich ist, können wir diesem Vorschlage nicht beitreten.

Die Augenhöhlen waren durch Edelsteine ausgefüllt, wie wir dies bereits bei einem Fragment aus dem Parthenon (p. 149) bemerkten; das Geschlechtsglied ist infibulirt, was bei gymnastischen Kämpfern zum Schutz des Gliedes geschah, hier aber gewiss einen besonderen uns unbekannten Grund hat. Auffallend sind die kurzen Proportionen.

Vermuthlich stammt die Figur von einem griechischen Original ab, ihre Ausführung fällt wohl erst in römische Zeit.

Die Deutung auf Pindar ist von Brunn aufgestellt, aber noch nicht näher ausgeführt. Im Uebrigen vgl. E. Braun bullet. 1853 p. 20 und über die infibulatio E. Braun Annali 1850 p. 268 ff. und O. Jahn fikoron. Cista p. 5.

Digitized by Google

513. Demosthenes*, Marmorstatue im Vatikan, wohin sie aus Villa Mondragone gekommen ist. Ergänzt sind die Vorderarme zur Hälfte und mit ihnen die Rolle.

Von mehreren Seiten ist die Richtigkeit dieser Ergänzung angefochten und gemeint, die Figur habe die Hände in einander gelegt gehabt, wie eine bald nach dem Tode des Redners von dem Künstler Polyeuktos verfertigte Broncestatue, nach welcher das vatikanische Exemplar copirt sei. Allein in England befindet sich eine übereinstimmende Wiederholung, an welcher die Hände mit der Rolle, die hier ergänzt sind, sich erhalten haben, wodurch also die Restauration gerechtfertigt wird. Man schliesse aber aus der Rolle nicht, dass der Künstler den Demosthenes habe darstellen wollen, eine Rede öffentlich ablesend, er hat ihn wie das Rollenkästchen an seiner Seite deutlich zeigt, überhaupt nicht auf der Rednerbühne stehend, sondern ernst meditirend gedacht und darin eine für Demosthenes charakteristische Seite getroffen. Man könnte wünschen, dass der Künstler ihm in dieser Situation eine etwas behaglichere, zwanglosere Stellung gegeben habe, aber gerade die feste Stellung ist für einen so ernsten und charaktervollen und ganz auf die Erreichung grosser praktischer Zwecke gerichteten Mann bezeichnend.

Die Statue ist höchst lebendig und ausdrucksvoll und in dem scharfgeschnittenen und durchfurchten Gesicht glaubt man den Charakter und die Geschicke des Redners zu lesen. Wir dürfen ein griechisches Original für sie voraussetzen, das uns im Gegensatz zu dem mehr idealisirenden Porträt, wie wir es im Perikles und Phocion sahen, eine Probe mehr realistischer Auffassung gewährt. Die Füsse sind, wie mit Recht hervorgehoben ist, etwas vernachlässigt namentlich der linke.

Abg. Mus. Chiaram. II, 24. Pistolesi il Vaticano IV, 19, 2. Vgl. die Literatur bei Michaelis in der Archaeol. Ztg. 1862 p. 239. Die Bemerkung über die Füsse der Statue macht Brunn Annali 1857 p. 191.

514. Angeblicher Demosthenes**, Marmorstatue, früher in Villa Montalto, dann im Vatikan befindlich, dann nach Paris versetzt, wo sie sich noch jetzt im Louvre befindet. Die Arme sind ergänzt und der Kopf, der allerdings antik ist, gehört nicht zur Figur.

---

* Im Niobidensaal n. 109.
** Im Römischen Saal n. 26.

Digitized by Google

Da der Kopf, der allerdings den Demosthenes darstellt, nicht zur Figur gehört, so ist die Benennung willkürlich. Sie ist aber auch unwahrscheinlich, da die Redner gewöhnlich nicht sitzend dargestellt werden. Verfolgt man die Praxis des Alterthums in diesem Punkt, so werden die kriegerischen Männer gewöhnlich stehend dargestellt und bei ihnen wäre das Sitzen unangemessen, umgekehrt sind die schönsten Philosophenstatuen Sitzbilder und für den sinnenden Denker ist wieder das Sitzen angemessener, bei den Dichtern schwankt es, aber man wird leicht bemerken, dass je idealer die Gattung oder Auffassung, um so mehr dem Standbild vor dem Sitzbild der Vorzug gegeben wird. Für die vatikanische Statue des Menander ist das behagliche Sitzen eben so nothwendig, wie der imponirende Stand für den Sophokles im Lateran. Bei den Rednern endlich musste schon der Umstand dem Standbild den Vorzug geben, dass sie die Bedeutung, um derentwillen sie verewigt wurden, ihrer Thätigkeit auf der Rednerbühne verdankten. Der Rumpf dieser Figur gehörte daher schwerlich einem Redner, gewiss aber einer Porträtstatue an.

Abg. Visconti Pio-Clem. III, 14. Vgl. Clarac description du Louvre n. 92.

515. Aeschines*, Marmorstatue, in Herkulanum gefunden und in Neapel befindlich.

Die richtige Benennung ist dieser Figur durch die Vergleichung der im Vatikan befindlichen, inschriftlich beglaubigten Büste des Aeschines zu Theil geworden, früher wurde sie Aristides genannt. Den robusten Bau freilich, der dem Aeschines nachgerühmt wird und ihn bestimmt haben soll, Soldat zu werden, merkt man nicht, dagegen stimmt die Haltung der Arme mit unseren Nachrichten überein. Wir wissen nämlich, dass die ältere, bescheidene und züchtige Weise, den rechten Arm unter dem Mantel zu tragen, zwar im Allgemeinen zur Zeit des Aeschines abgekommen war, dass dieser selbst aber sie beibehielt. Aeschines scheint auch auf der Rednerbühne nichts Freies und Ungebundenes gehabt zu haben, vielmehr um eine feinere äussere Erscheinung besorgt gewesen zu sein.

Vergleicht man den Aeschines mit dem berühmten Sophokles, wozu die Aehnlichkeit des Motivs auffordert, so verliert freilich ersterer bedeutend. Er ist dünn und schlank,

* Im Treppenhaus n. 132.

Digitized by Google

verglichen mit der breiten imponirenden Gestalt des Sophokles, und während dieser ausgezeichnet ist durch die Einfachheit und Sparsamkeit des Faltenwurfs, geht dem Aeschines durch die vielen kleinen Falten der Charakter des Grossartigen völlig verloren. Die Figur ist wohl erst in römischer Zeit entstanden.

Abg. Museo borbon. I, 50. Clarac pl. 843. Die richtige Benennung gab L. Vescovali in der dissertazione sopra una statua antica simile al così detto Aristide di Napoli, letta nella pontificia Accademia romana di archeologia il dì 18 dicembre 1834, die ich übrigens nur aus dem Auszug im bullet. d. inst. 1835 p. 47 kenne.

516. Herodot und Thucydides*, Doppelbüste von Marmor, aus der Sammlung des Fulvius Ursinus in den Besitz der Farnese und mit diesem in das Museum zu Neapel gekommen. Erst hier sind die Köpfe wieder vereinigt worden, die früher um der Aufstellung willen, die man ihnen geben wollte, auseinander gesägt waren.

Von dem Aussehen des Thucydides theilt uns sein Biograph wenigstens die beiden Züge mit, dass er nachdenklich ausgesehen und dass sein Kopf eine nach oben spitz zulaufende Form gehabt habe. Letzteres ist an dieser Büste nicht zu erkennen, aber ersteres in hohem Grade, und der ernste, sinnende Ausdruck des Gesichts wird bedeutend gehoben durch den fast kahlen Scheitel. Ganz anders das Gesicht des Herodot, das übrigens in einer Wiederholung des hiesigen Museums noch bedeutend anmuthiger und freundlicher aussieht.

Ohne Zweifel sind diese Köpfe nach griechischen Originalen copirt.

Abg. Visconti, Iconogr. gr. I, pl. 27 p. 315.

517. Diogenes**, Marmorstatue in Villa Albani. Ergänzt sind beide Arme von der Mitte des Oberarms an, das linke Bein fast ganz, das rechte vom Knie abwärts. Auch der Hund nebst dem Stamm ist neu. In der Ergänzung, auch der Attribute, scheint aber das Richtige getroffen zu sein, wenigstens der Stab war gewiss nothwendig für die gebückte Gestalt, auch ist er ein sehr passendes Abzeichen, da Antisthenes, der Lehrer des Diogenes, ihn eingeführt haben soll.

---

* Im Niobidensaal n. 101.
** Im Niobidensaal n. 98.

Digitized by Google

Durch Vergleichung anderer sicherer Darstellungen konnte in dieser Figur Diogenes erkannt werden, vielleicht wäre er auch ohne dieselben erkannt, da die Figur sehr treffend charakterisirt ist. Sie bietet ein gutes Beispiel dafür, dass die Griechen sich in der Darstellung historischer Persönlichkeiten durchaus nicht an ihre Erscheinung im Leben banden. Nur charakteristisch darzustellen war ihr Bestreben, sie liessen daher sogar das Gewand weg, wenn es der Charakter der darzustellenden Person erforderte. Diogenes ist aus demselben Grunde hier nackt dargestellt, weswegen er von einem römischen Dichter als nudus Cynicus bezeichnet wird, es soll der Philosoph dadurch charakterisirt werden, der den Satz aufstellte, es sei den Göttern eigenthümlich, nichts zu bedürfen, und den den Göttern Aehnlichen, wenig zu bedürfen. Charakteristisch ist auch für Diogenes der lange und ungepflegte Bart.

Die Hässlichkeit eines alten Körpers unverhüllt dargestellt, das ist eine Aufgabe, an die in der Blüthe der Kunst, in ideal gestimmter Zeit schwerlich gedacht werden konnte. Nur als das historische Interesse an der Person überwog, als um den Preis charakteristischer Darstellung die reinere Schönheit geopfert wurde, da konnten solche Darstellungen aufkommen. Wir müssten daher schon aus künstlerischen Gründen diese Darstellung durch die Zeit Alexanders begränzen, über welche sie wegen der Lebenszeit des Diogenes, der gleichzeitig mit Alexander starb, nicht hinausgehen kann. Andererseits dürfen wir ihr aber einen griechischen Ursprung vindiciren, da sie zu sehr noch in lebendigem Bewusstsein von der Persönlichkeit des Diogenes entstanden zu sein scheint, um römischer Zeit angehören zu können.

Abg. Winckelmann monum. ined. n. 173. Visconti Iconogr. gr. I, pl. 22[a]. Vgl. E. Braun Ruinen p. 674 ff.

518. Aesop*, Fragment einer Statue in Villa Albani. Ergänzt ist die rechte Schulter.

Auf die Frage, ob ein Aesop jemals gelebt habe, brauchen wir für unsern Zweck nicht näher einzugehen, für den vielmehr die Bemerkung genügt, dass die bildlichen Darstellungen des Fabeldichters jedenfalls wie die des Homer, freie Erfindungen sind. Eben die Verschiedenheit unter seinen Dar-

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 7.

Digitized by Google

stellungen — wir haben die Nachricht, dass er auch als Neger abgebildet wurde — beweist, dass die Künstler nicht von einer historischen Grundlage ausgingen. Wenn sie also gewisse überlieferte Züge seiner Persönlichkeit beibehielten, so thaten sie dies nur deswegen, weil sie ihnen für das Bild des Fabeldichters passend erschienen. Man darf daher die Bilder des Aesop als Bilder eines Repräsentanten der griechischen Fabel betrachten und analysiren.

Das Charakteristische der Büste liegt darin, dass sie einen hässlichen Krüppel darstellt, der aber nicht leidend und gedrückt ist, sondern dabei frei sein kluges Gesicht emporhebt. Der Fabeldichter, zumal der griechische Fabeldichter, konnte nach der Natur seiner Dichtgattung nicht als eine idealere Gestalt dargestellt werden, denn es sind im Vergleich zu den anderen Dichtgattungen niedrige Dinge, mit denen er sich beschäftigt. Ausserdem ist die griechische Fabel nicht episch, sondern didaktisch, und zwar spricht sie ihre Lehren und Warnungen nicht direkt und offen aus, sondern unter der Form von witzigen und sinnigen Erzählungen, es fehlt ihr der freie männliche Ton, sie sucht es vielmehr klug, ja schlau anzufangen, um ihren Zweck zu erreichen. Gerade diesem Charakter der Fabel entspricht diese Gestalt des Fabeldichters. Der schwache Krüppel kann nicht kühn und sicher auftreten für seine Zwecke, dazu fehlt ihm Kraft und Autorität, aber die Klugheit, die so oft in Krüppeln wohnt, benutzt er sinnig und schlau gegen die Ueberlegenheit der Kraft und Macht.

Der Künstler, indem er den Krüppel nackt hinstellte, hat sich nicht gescheut, einen durchaus hässlichen Eindruck hervorzurufen, und wir würden die Augen abwenden, wenn nicht der Kopf mit seiner Haltung und mit seinem Ausdruck der Hässlichkeit des Körpers das Gegengewicht hielte.

Die Büste ist dem oben besprochenen Diogenes sehr verwandt und vielleicht aus derselben Kunstrichtung hervorgegangen.

Abg. Visconti Icon. gr. I, 12. Monum. d. inst. III, 14. Vgl. Annali 1840 p. 94. E. Braun Ruinen und Museen Rom's p. 672.

519. Aristoteles*, Marmorbüste, im Museum zu Madrid. Die Brust mit dem Gewande und der Inschrift ist neu.

* Im Niobidensaal n. 88.

Digitized by Google

Die Benennung ist wohl nicht ganz willkürlich, der Kopf hat einige Aehnlichkeit mit der schönen Statue des Aristoteles in Palast Spada, die aber den Philosophen in höherem Alter und weit ausdrucksvoller und charakteristischer darstellt.

Vgl. Hübner Die antiken Bildwerke in Madrid p. 101 n. 149.

520. Angeblicher Bias*, Marmorbüste im Museum zu Madrid. Die Nasenspitze, beide Ohren, die Brust mit der Inschrift sind neu.

Die Benennung Bias ist unrichtig, da der Kopf mit einer sicher beglaubigten Darstellung dieses Weisen keine Aehnlichkeit hat. Es ist übrigens ein unbedeutendes Werk.

Vgl. Hübner a. a. O. p. 102 n. 151.

521. Angeblicher Hippokrates**, Marmorbüste im Museum zu Madrid. Ergänzt sind die Nase, das linke Ohr und die Brust mit der Inschrift.

Eine höchst unbedeutende Büste mit eigenthümlich dummem Ausdruck, die mit Hippokrates gar nichts zu thun hat.

Vgl. Hübner a. a. O. p. 105 n. 164.

522. Solon***, Marmorbüste im Museum zu Madrid.

Die Inschrift scheint alt zu sein, oder ist wenigstens richtig hinzugefügt, denn im Vatican befindet sich eine durch Inschrift beglaubigte genau übereinstimmende Büste des Solon. Die Büste ist übrigens von spätem Stil.

Vgl. Hübner a. a. O. p. 109. Die im Text citirte Büste befindet sich im mus. Chiaramonti n. 733; der Kopf derselben ist allerdings aufgesetzt (Gerhard Beschreibung Rom's II, 2 p. 87), gehört aber, wenn ich mich recht entsinne, zur Herme.

523. Angeblicher Posidonius****, Marmorstatue im Louvre, früher in Villa Borghese. Der Kopf gehört nicht zur Figur, aber ist antik.

Die Benennung ist rein willkürlich und passt nicht einmal für den Kopf, der mit den uns sicher bezeugten Zügen des Posidonius keine Aehnlichkeit hat. Der Rumpf aber ist sicher der einer Porträtstatue und vermuthlich eines Philosophen, für welchen der lebendig demonstrirende Gestus der

* Im Niobidensaal n. 87.
** Im Niobidensaal n. 90.
*** Im Niobidensaal n. 85.
**** Im Römischen Saal n. 27.

Digitized by Google

linken Hand charakteristisch wäre. Die Arbeit ist nicht sehr bedeutend.

Abg. Clarac pl. 327. Vgl. descr. du Louvre n. 89. Visconti Iconogr. gr. I, pl. 24.

524. **Alexander***, Marmorbüste, im Jahre 1779 bei Tivoli durch den Ritter Azara ausgegraben und dann an Bonaparte geschenkt, jetzt im Louvre. Schultern, Nase und ein Stück der Lippen sind neu, die ganze Oberfläche der Büste ist heruntergegangen.

Es ist der Hermenform angemessen, das Porträt treu und monumental zu überliefern, und so sehen wir auch hier im Gegensatz zu den mehr idealisirenden Statuen und Köpfen, die zu Statuen gehörten, die Züge des Alexander treuer und gleichsam nüchterner überliefert. Und zwar geht die Treue so weit, dass sogar Unschönes aufgenommen ist. Von competenter Seite ist an diesem Kopf nämlich eine bis ins Kleinste treue Darstellung der unter dem Namen torticolis bekannten Entstellung nachgewiesen, die sich namentlich in der Ungleichheit der Halsmuskeln, wodurch die Wendung des Kopfes veranlasst ist, und der Gesichtshälften, deren eine, die linke, merklich voller und runder ist, äussert. Die Büste oder richtiger ihr Original, da sie selbst nach den Formen der Inschrift nicht lange vor unserer Zeitrechnung entstanden sein kann, ist daher unzweifelhaft nach dem Leben gearbeitet. Auch das über der Stirn aufsteigende Haar ist also nicht, wie Winckelmann annahm, eine Erfindung der Künstler, die den Kopf dadurch dem Zeus, für dessen Sohn Alexander angesehen sein wollte, hätten ähnlicher machen wollen, sondern es war ihm, wie wir übrigens auch schon aus einer Nachricht wissen, wirklich eigen und dient allerdings dazu, dem Gesicht einen Zug der Kühnheit zu geben. Der Einschnitt in den Haaren setzt ein Diadem voraus, das Alexander zuerst als königliches Abzeichen umlegte.

Man sollte glauben, dass das Original dieser Büste von Lysippus herrühre, der allein, wie berichtet wird, den Alexander bilden durfte, und gerade die grosse Wahrheit der Darstellung scheint diese Vermuthung doppelt zu empfehlen. Allein die Büste stimmt nicht völlig mit den Berichten der Alten über die lysippischen Alexanderköpfe überein, so dass wir die Frage unentschieden lassen müssen.

---

* Im Niobidensaal n. 63.

Digitized by Google

Abg. Visconti Iconogr. gr. II pl. 2, n. 1. 2. Vgl. descript. du Louvre n. 132 und namentlich die medicinische Betrachtung in der Révue archéol. 1852 IX p. 422 ff. pl. 197, wo nur nicht behauptet werden durfte, dass die Büste den Nachrichten über die lysippischen Alexanderköpfe, an denen die *ἀνάτασις τοῦ αὐχένος εἰς εὐώνυμον ἡσυχῇ κεκλιμένου* von Plutarch Alex. c. 4. hervorgehoben wird, entspreche.

525. Angeblicher Perikles*, Marmorkopf im Besitz des Marquis von Pastoret in Paris.

Wen dieser schöne und ächt griechische Kopf vorstellt, wissen wir nicht. Man hat ihn dem Perikles zugeschrieben, dessen Büsten aber keine Aehnlichkeit mit ihm haben.

Vgl. Arch. Anz. 1866 p. 285.

526—567. Friesreliefs von einem Denkmal in Xanthus**, von dem Engländer Fellows im Jahre 1838 entdeckt und fünf Jahre später ins britische Museum versetzt.

Diese Friese gehörten zu einem Denkmal, welches nach den gefundenen Resten als ein auf hohem Unterbau errichtetes von freien Säulen umgebenes tempelartiges Gebäude jonischen Stils reconstruirt werden konnte. Sie waren aber nicht am Gebäude selbst, sondern am Unterbau angebracht und zwar so, dass der breitere Fries unmittelbar über der Plinthe, der schmälere dagegen unmittelbar unter dem bekrönenden Gesimse desselben sich befand.

Der erstere ist weniger vollständig erhalten, als der andere, dem nur zwei Platten fehlen. Es sind auch im Uebrigen die grössten Verschiedenheiten zwischen beiden, denn während der schmälere Fries in einer an griechischen Reliefs ganz ungewöhnlichen Weise componirt ist, muss jener als ein rein griechisches Werk betrachtet werden, an dem höchstens die geringe Anzahl nackter Figuren als eine Abweichung hervorgehoben werden kann. An einer einzelnen Figur dieses Frieses und an zweien des kleineren ist ausserdem eine kleine Besonderheit der Bewaffnung zu bemerken, die sich zwar nicht selten auf griechischen Vasenbildern, auf griechischen Reliefs aber sonst nicht findet. Am Schild der betreffenden Figur ist nämlich ein Stück Tuch oder Leder befestigt, welches den Zweck hat, die untere Hälfte des Mannes, die durch den kleinen kreisrunden Schild — denn

---

* Im archaeologischen Apparat der Kgl. Universität.
** Im Lycischen Hof n. 211—252.

Digitized by Google

nur mit dieser Form des Schildes findet es sich verbunden — nicht gedeckt wird, zu schützen. Es ist ein Beweis für die künstlerische Freiheit der Griechen in der Behandlung der Wirklichkeit, dass wir dieses schützende Tuch, das bei Homer und gewiss doch auch noch später etwas Uebliches war, so selten dargestellt finden.

Der Fries enthält einen Kampf von Fussvolk mit Einmischung einzelner Reiter, die wir vielleicht als Befehlshaber zu betrachten haben. Eigentliche Griechen können in keiner der beiden Parteien gemeint sein, denn das Untergewand der Kämpfer ist durchgehends länger als nach griechischer Sitte der Fall war, es reicht an und auch wohl über das Knie. Wir nehmen dies als einen Beweis, dass asiatische und zwar jonische Griechen, die längere Kleider trugen, an dem Kampf betheiligt sind. Ausserdem bemerkt man Aermelkleider und phrygische Mützen, einmal auch eine mit Hosen bekleidete Figur, es nahmen also auch Perser an dem Kampf Theil, und wenn wir das charakteristische Costüm derselben nicht öfter wiederholt finden, so ist dies nicht anders, als am Niketempel oder in den Amazonenkämpfen, wo auch nicht bei jeder Figur alles charakteristische Detail angegeben ist. Aber nicht die ganze Gegenpartei besteht aus Persern, denn wir finden zwei Schwerbewaffnete, beide bis auf die Länge des Unterkleides griechischer Sitte entsprechend, mit einander in Kampf. Auf der Seite der Perser kämpften also auch Griechen.

Die Darstellung ist reich an schönen Gruppen, aus denen wir nur die eine hervorheben, wo ein Krieger dem getroffenen Feind seinen Speer aus dem Kopf herauszieht, nicht ohne herzliche Theilnahme an den Schmerzen, unter denen dieser sich krümmt.

Die Bewegungen der Figuren sind ausserordentlich lebendig und werden in ihrer Wirkung durch die leichte Behandlung der (leinenen) Gewänder verstärkt, deren scharf gebrochene Falten der besten griechischen Zeit entsprechen. Die Proportionen der Gestalten haben noch nicht die spätere Schlankheit, der Ausdruck der Köpfe aber ist durchaus pathetisch, die Wuth des Angreifers und der Schmerz der Verwundeten werden gleich ergreifend geschildert. Der letztere Umstand ist ein Beweis, dass wir mit der Datirung dieser Reliefs nicht über das vierte Jahrhundert hinausgehen dürfen, wir können sie aber auch nicht viel tiefer herabdrücken, weil sie ganz

Digitized by Google

im Stil der besten Zeit gearbeitet sind. Auch die Behandlung des Reliefs ist ganz dieselbe wie am Parthenonfries und durch dieselben Gründe veranlasst. Das Relief umgürtet eine Wand und daher war der Künstler bemüht, durch flächenartige Behandlung der Figuren seinen Fries gleichsam der Wandfläche anzubilden und anzuschmiegen.

Der kleinere Fries ist wie schon bemerkt, fast vollständig erhalten, auch ist die Vertheilung desselben auf die vier Seiten des Unterbaus deutlich, die bei dem anderen nicht näher nachzuweisen, aber auch von geringerem Interesse ist, weil er nur eine Folge von Einzelkämpfen darstellt. Der kleinere Fries enthält vier verschiedene Scenen, die indessen nicht so auf einander zu folgen scheinen, dass der das Monument Umgehende sie in ihrer historischen Folge gesehen haben würde, denn die Darstellungen der beiden Langseiten gehen historisch denen der Schmalseiten voran.

Die eine Langseite enthält einen Kampf zwischen ganz gleich gewaffneten Parteien, die wir als asiatische, jonische Griechen oder auch als Lycier bezeichnen können. An den Ecken der Darstellung rücken die Massen noch geschlossen in Reih und Glied in den Kampf, nach der Mitte zu lösen sie sich auf in Einzelkämpfe. Hier finden wir allerdings schöne Gruppen, z. B. wo ein Verwundeter von einem Freunde aus dem Gefecht geführt wird, auch einzelne nackte Figuren, aber ganz abweichend von griechischer Weise sind die von den Ecken heranrückenden in Reih und Glied aufgestellten Massen. Das griechische Relief kennt nur Einzelkämpfe und vermeidet eben damit die Monotonie der Bewegung, die bei dem feldmässigen Aufmarschiren der Colonnen nothwendig ist, es opfert die Wirklichkeit der künstlerischen Rücksicht, die Geschichte der Poesie. Anders dies lycische Relief oder da wir auch sonst in Lycien Aehnliches finden, die lycischen, die einen mehr historischen Charakter festzuhalten suchen, wie die Werke der Assyrier, der Römer und ja auch die unserer modernen Plastik. Davon legen die anderen Abtheilungen dieses Reliefs noch deutlicher Zeugniss ab.

Während wir auf der einen Langseite eine Schlacht auf offenem Felde dargestellt sehen, ist auf der andern ein Kampf unter den Mauern einer Stadt entbrannt. Eine dreifache Mauer schützt die Stadt und zwischen den Zinnen sieht man die Köpfe und steinschleudernden Arme der Belagerten oder auch jammernde Weiber. Von links kommt der Angriff, auf

Digitized by Google

der anderen Seite der Stadt aber ist ein anderer Vorgang dargestellt. Auf dem Fragment, das an der äussersten Ecke erhalten, ziehen Männer mit allerlei Dingen beladen — deutlich erkennt man nur einen Sack auf der Schulter des letzten — eiligen Schrittes der Stadt zu. Die nun folgende Lücke wird ähnliche Figuren enthalten haben, denn noch unmittelbar vor der Stadt ist ein Eseltreiber sichtbar, der wie jene offenbar in die Stadt aufgenommen zu werden wünscht. Auch Bewaffnete ziehen ein, man sieht zwischen dem ersten und zweiten Thurm eine Schaar derselben, die einem Thurmwächter winken, der sich zu ihnen herabneigt. Vermuthlich sind es Hülfstruppen, begleitet von allerhand Zuzüglern, die vom Lande in die befestigte Stadt flüchten.

Es versteht sich von selbst, dass die Mauern der Stadt in dem ursprünglichen Zustande des Reliefs nicht so kahle Flächen dem Anblick darboten, wie es jetzt der Fall ist. Unzweifelhaft waren sie bemalt, es haben sich auch einzelne Farbenspuren auf den Reliefs erhalten und manche unausgeführte Theile lassen Bemalung voraussetzen. Auch die Waffen sind oft gar nicht dargestellt, sie waren entweder von Metall angefügt oder gemalt.

Trotzdem muss die Darstellung der Stadt auf diesem und den übrigen Streifen des Reliefs dem an griechische Kunst gewöhnten Auge fremdartig vorkommen. Die ganze äussere, leblose Natur wird in der griechischen Plastik nur durch Andeutungen vergegenwärtigt, nicht aber in ihrer vollen natürlichen Erscheinung. Bei den Assyriern, Römern und auch auf anderen lycischen Monumenten dagegen ist ein mehr realistisches Princip befolgt. Die Denkungsart dieser Völker vermochte nicht, wie die griechische, das Wirkliche und Geschichtliche dem poetischen und künstlerischen Eindruck zu opfern.

Es bleiben noch die beiden Schmalseiten zu betrachten übrig. Auf der einen ist die Erstürmung eines Thores dargestellt, die Sturmleiter ist bereits angelegt und wird durch zwei unter ihr knieende Soldaten mit Ketten oder Stricken (die nach der Bewegung der Arme vorauszusetzen) auf der Mauer festgedrückt, damit die Belagerten sie nicht herabwerfen können. Die beiden tragen ein Geräth an der Seite, das wir nicht näher zu bestimmen im Stande sind. Mehrere Krieger steigen die Leiter hinan, andere knieen hinter ihnen, offenbar um sich vor den Geschossen der Belagerten zu

Digitized by Google

schützen, eine grosse Schaar folgt hinterher unter dem Zuruf der Führer. Am Ende des Streifens werden waffenlose Gefangene mit gebundenen Händen davongeführt.

Den Schluss des Ganzen bildet die letzte Schmalseite, zur Hälfte ausgefüllt von der Darstellung der Stadt, die aber öde und verlassen, ihrer Vertheidiger beraubt dasteht. Ein Denkmal, von einer Sphinx und von Löwengestalten bekrönt, vermuthlich ein Grabdenkmal, ragt hinter der Mauer hervor. Gerade im Mittelpunkt dieses Streifens thront ein vornehmer Heerführer mit der persischen Mütze auf dem Kopf, im Uebrigen aber von hellenischem Aussehen. Ein Sonnenschirm wird über ihm gehalten, eine Auszeichnung höherer Personen im Orient, die wir auch an dem König der assyrischen Reliefs finden. In der Rechten hielt er vermuthlich Lanze oder Scepter. Hinter ihm stehen seine Trabanten, vor ihm aber sehen wir zwei hellenisch gekleidete Greise mit erhobener Rechte, wie man vor einen Gott tritt, herankommen. Es sind gewiss Abgesandte, die sich dem Heerführer unterworfen und um milde Bedingungen bitten wollen, aber es ist uns unklar, warum sie nicht von der Stadtseite herkommen, und ferner, warum, wenn die Stadt, wie der Sturm aufs Thor anzeigt, genommen ist, diese Scene nicht in, sondern vor der Stadt vorgeht. Auch das letzte Stück dieses Streifens ist uns undeutlich, auf dem eine Scene des Krieges dargestellt ist, die man in diesem Zusammenhang nicht mehr erwartet.

Der letzte Reliefstreifen befand sich offenbar an der Frontseite des Gebäudes, da er den Schlusspunkt der ganzen Action bezeichnet und den siegreichen Feldherrn selbst auf dem Gipfel seines Sieges darstellt. Dürfen wir nach diesem Fries auf die Bedeutung des ganzen Gebäudes schliessen, so war es diesem Feldherrn zu Ehren errichtet.

Man bezog diese Scenen auf die Eroberung der Stadt Xanthus durch den persischen Feldherrn Harpagos und hielt demnach den ganzen Bau für ein diesem Manne errichtetes Grab- oder Ehrendenkmal. Dies ist freilich bestimmt irrig, weil das Dargestellte durchaus nicht mit Herodots Bericht über das Schicksal der Stadt übereinstimmt, eine sichere Bestimmung der dargestellten Ereignisse ist aber bis jetzt nicht möglich gewesen.

Wenn auch die Composition wie wir sahen, ein ungriechisches Element in sich enthält, so ist der Stil dagegen rein griechisch und stimmt mit dem des anderen Frieses so

Digitized by Google

durchaus überein, dass wir dieselbe Hand darin erkennen möchten.

Nur der kleinere Fries und auch dieser noch dürftig ist abg. von Falkener im Class. mus. I, p. 284, wo zugleich die richtige Vertheilung der Platten angegeben ist. Vgl. Fellows, an account of the Jonic Trophy Monument excavated at Xanthus London 1848. W. W. Lloyd, the Nereid monument, London 1845. Welcker z. O. Müller's Handbuch §. 128*. Overbeck Gesch. d. gr. Plastik II p. 108 ff. Urlichs in d. Vhandl. d. 19. Philologenversammlung p. 61 ff.

568. 569. **Reliefs einer Statuenbasis***, von Marmor, auf der Akropolis von Athen bei den von Beulé im J. 1852 und 53 veranstalteten Ausgrabungen entdeckt, in Athen befindlich.

Die Inschrift des ersten, einen Waffentanz vorstellenden Reliefs, die zwar nicht vollständig erhalten, aber mit Sicherheit ergänzt werden kann, lehrt, dass das von dieser Basis getragene Werk ein Weihgeschenk war und wegen eines mit einem Chor von Waffentänzern erworbenen Sieges gestiftet wurde. An der Basis war die Veranlassung der Weihung durch Schrift und Bild ausgedrückt.

Das Relief stellt acht, in zwei Gruppen zu je vier getheilte Jünglinge dar, die mit Helm und Schild bewaffnet im Begriff sind, jenen namentlich in Sparta beliebten Waffentanz auszuführen, der ein Bild des Krieges geben und auf diesen vorbereiten sollte. Das Schwert, das die Waffentänzer auf andern Darstellungen in der Rechten tragen, wird auch hier nach der Bewegung des Arms und der Hand vorausgesetzt, ist aber, wie so oft, als etwas Selbstverständliches oder leicht zu Ergänzendes weggelassen. Die langbekleidete Figur an der linken Seite des Reliefs wird als der Chormeister, als der Dirigent aufzufassen sein.

Bei einem anspruchsvolleren Werk würde der Künstler wahrscheinlich, wie es bei den Kampfscenen der griechischen Kunst regelmässig der Fall ist, statt gleichförmiger Reihen von Figuren einzelne Paare gebildet und somit die monotone Wiederholung derselben Bewegung vermieden haben, hier, wo es nur darauf ankam, die historische Veranlassung der Weihung bildlich anzudeuten, durften künstlerische Rücksichten ausser Augen gesetzt werden. Der Bedeutung des Reliefs entsprechend ist auch die Ausführung nur skizzenhaft, bemer-

---

* Im Griechischen Saal n. 319. 320.

Digitized by Google

kenswerth ist aber in den Formen der Jünglinge eine nicht geringe Weichlichkeit.

In der Inschrift sind die Reste eines Archontennamens erhalten, die zu Kephisodorus oder Kephisophon ergänzt werden müssen. Welche Lesart man aber auch vorziehn mag, die Zeit der Verfertigung des Reliefs wird dadurch wenig alterirt, es gehört in die Mitte oder in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts.

Das zweite Relief schmückte die Rückseite desselben Piedestals und enthält nach den Spuren der Inschrift die Darstellung eines zweiten Sieges mit einem andern Chor, wie es scheint, einem Sängerchor. Auch hier dieselbe Gleichförmigkeit unter den Choreuten, nur dass sie in ungleiche Hälften zu vier und drei zerfallen, denn die erste in Tracht und Bewegung abweichende Figur ist auch hier wieder sicherlich der Chormeister. Das Aermelkleid, das diese und die entsprechende Figur des andern Reliefs trägt, war, wie schon aus der Darstellung der Musen der dramatischen und lyrischen Poesie hervorgeht, sowohl bei dramatischen als musikalischen und orchestischen Aufführungen üblich.

Abg. bei Beulé l'acropole d'Athènes II, Taf. 4. Vgl. p. 134 ff. und Michaelis Ann. 1862 p. 209. Die Inschrift des ersten Reliefs ergänzt Beulé gewiss richtig [*πυῤῥι*]*ΧΙΣΤΑΙΣ ΝΙΚΗΣΑΣ ΑΤΑΡΒΟΣ ΛΥ* [*σίου ηὔλει, Κ*]*ΗΦΙ*[*σ*]*Ο*[*δ*]*Ω*[*ρος ἦρχεν*], nur kann statt *Κηφισόδωρος* auch *Κηφισοφῶν* gelesen werden, der Archon des J. 329. Der erste Kephisodorus war Archon im J. 366, der zweite im J. 323. Unsichrer ist die Ergänzung der zweiten Inschrift: *ΝΙΚΗ* [*σας κυκλικῷ χο*]*ΡΩΙ*. In der Hand des Chormeisters auf dem zweiten Relief will Beulé eine Rolle entdecken, die ich nicht bemerke.

570. **Basis***, von Marmor, im Jahr 1838 östlich vom Parthenon gefunden, in Athen befindlich.

Die Reliefs führen auf die Annahme, dass die Basis irgend ein Siegesdenkmal trug, es sind nämlich Siegesgöttinnen mit Siegeszeichen dargestellt. Auf der Schmalseite sind zwei Göttinnen beschäftigt, einen Dreifuss aufzustellen, auf der andern Seite ist in der Mitte von zwei Viktorien ein Tropäum errichtet, an dem der Schild bereits befestigt ist, während die Figur zur Linken den Helm darauf zu setzen und die zur Rechten ihn etwa mit einem Hammer zu befestigen — wie die Viktoria auf späteren Monumenten öfter vorkommt —

* Im Griechischen Saal n. 253.

Digitized by Google

im Begriff ist. Die Scene erinnert sehr an die Balustrade des Niketempels (p. 190). Ein an der linken Seite zurückgebliebener Flügel zeigt, dass sich noch eine ähnliche Scene anschloss.

Von der im Abguss undeutlichen Inschrift ist wenigstens soviel erhalten, um die Bestimmung der Basis ausser Zweifel zu setzen. Der Stil deutet auf gute Zeit.

Abg. *'Εφημ.* 1842 n. 913, aber mit falscher Erklärung. Vgl. Michaelis Archaeol. Ztg 1862 p. 253.

570. Desgl.*, von Marmor, in Athen befindlich.

Auch hier sind zwei Viktorien beschäftigt, einen Dreifuss aufzustellen, zwei andere tragen einen Panzer zur Ausstattung eines Tropäums. Auch dies ist nur ein Fragment, und hatte dieselbe Bestimmung, wie das vorhergehende.

---

* Im Griechischen Saal n. 254.

Digitized by

VI. Die Nachblüthe der griechischen Kunst.

Dieser Abschnitt umfasst die drei Jahrhunderte zwischen Alexander und den römischen Kaisern, eine arme und stille Zeit, wenn man die dürftigen Nachrichten über die künstlerische Thätigkeit derselben als maassgebend betrachten wollte, eine in künstlerischen Richtungen und Bestrebungen reiche und mannigfaltige Zeit aber, wenn man die erhaltenen Werke mustert, welche dieser Periode zugeschrieben werden müssen.

Zwar auf dem idealen und namentlich religiösen Gebiet ist die Kunst dieser Zeit am wenigsten glücklich, denn es fehlte ihr der Glaube an die Realität des Idealen und der sittliche Ernst in der Behandlung des Heiligen. Sie hatte bereits von der früheren Periode gewisse sinnenreizende Darstellungen als Erbschaft überkommen und ging nun so weit, sittlich Anstössiges, ja Widerwärtiges nicht bloss im Menschenleben sondern sogar unter den Göttern darzustellen. Aber auch die sittlich tadellosen Götterbilder dienen doch nicht mehr dem religiösen Interesse, die Entwicklung der religiösen Kunst ist jetzt dahin gekommen, dass das Element der formellen Schönheit ausschliesslich dominirt und keine Rücksicht mehr auf den religiösen Gehalt genommen wird. Je tiefer der religiöse Werth des Götterbildes sank, um so mehr verfeinerte sich die äussere Form, wie auch im Leben so oft innere Werthlosigkeit mit äusserer Eleganz sich verbindet. Die Künstler, die nicht mehr in heiliger Begeisterung für den Gegenstand arbeiteten und sich nicht mehr hingaben an die Sache, mussten nun gleichsam als Ersatz für das verlorene

Digitized by Google

sachliche Interesse nach formellen Reizen suchen. Daher kommt es, dass jetzt ein Zug der Eleganz in die Kunst eintritt, für den die frühere Zeit zu einfältig war, und gerade das Sinnlichste und Ueppigste wird mit verführerischer Grazie ausgestattet. Daher ist auch der Marmor in dieser Periode wie für jede den Sinnen schmeichelnde Kunst, das beliebteste Material.

Aber man muss den Künstlern, wenn sie auch mehr an sich und ihre Virtuosität als an die Sache dachten, zugeben, dass sie eine Fülle von Geist und Anmuth producirt haben. Es giebt auch unter den Götterbildern dieser Periode höchst geistreiche und effectvolle, und auf dem Gebiet des Naiven, Idyllischen und des Schelmischen und Tändelnden ist sehr Bedeutendes geschaffen. Besondere Auszeichnung aber verdienen die plastischen Gruppen der pergamenischen Schule, in denen nicht mehr Ideales, sondern Historisches und zwar Selbsterlebtes mit der ergreifenden Kraft und Treue, die eben der Darstellung des Selbsterlebten eigen zu sein pflegt, vor Augen gestellt wurde. Das Historische war gerade das Gebiet, das der geistigen Atmosphäre der Zeit am angemessensten war.

Wir haben die grösseren Gruppen, die zugleich bestimmten Schulen zugewiesen werden können, vorangestellt und uns im Uebrigen von der Verwandtschaft der Werke bei der Anordnung leiten lassen, ohne freilich von allen mit Bestimmtheit behaupten zu wollen, dass sie dieser Zeit angehören. Denn die Unterschiede zwischen dieser Periode und der römischen Zeit sind keineswegs so klar, dass die Scheidung der ihnen angehörigen Werke mit Sicherheit vollzogen werden könnte. Wir kommen darauf in der Einleitung zur griechisch-römischen Zeit zurück.

571. Farnesischer Stier*, Marmorgruppe, im Jahre 1546 oder 1547 unter Pabst Paul dem Dritten in den Thermen des Caracalla bei Rom gefunden und im Palast Farnese in Rom aufgestellt, 1786 nach Neapel gebracht und nachdem sie einige Zeit auf dem öffentlichen Spaziergang in der Villa Reale gestanden hatte, vor etwa 30—40 Jahren ins museo borbonico oder, wie es jetzt heisst, nazionale versetzt.

Die bedeutendsten Ergänzungen sind: An der Dirke der Oberkörper vom Nabel aufwärts mitsammt den Armen; an

* Im Saal des Farnesischen Stiers n. 1.

Amphion der Kopf, beide Arme mit Ausnahme der Hände, beide Beine mit Ausnahme der Füsse, die Extremitäten der Draperie und der obere Theil seiner Leier; an Antiope der Kopf und beide Arme mit der Lanze, in der Gegend der Wade war die Statue gebrochen; am Stier die Vorder- und Hinterbeine, mit Ausnahme der Hufen an den letzteren; an Zethus der Kopf, beide Arme, das linke Bein mit Ausnahme des Fusses, und das rechte; am Berggott der linke Arm und der rechte Unterarm; der Hund endlich ist mit Ausnahme der Tatzen ganz neu. Die Restaurationen sind wahrscheinlich von Guglielmo della Porta (sechzehntes Jahrhundert) ausgeführt und zwar scheint er in dem Kopf des Zethus sich das Porträt des Caracalla zum Vorbild genommen zu haben. An dem Stamm, der den Stier trägt, befindet sich unten ein grosses durch die ganze Basis gehendes Loch, das wahrscheinlich aus neuern Zeiten herrührt, wir wissen nämlich, dass auf Michelangelo's Rath das Werk zu einem Brunnenstück für den Farnesischen Palast zugerichtet wurde.

Die Restauration hat nicht überall das Richtige getroffen. Die Dirke steht ausser Zusammenhang mit den übrigen Figuren, so dass man sich mit Recht gewundert hat, warum sie nicht davonlaufe. Ihre Stellung ist zudem eine solche, die Niemand von selbst einnimmt, sondern die einen auf sie ausgeübten Zwang voraussetzt. Nun befindet sich in Neapel ein Cameo, der in der Anordnung des Stiers und des Amphion so genau mit der Gruppe übereinstimmt, dass er auch im Uebrigen eine genaue Copie zu sein scheint. Danach wäre die Dirke so zu restauriren, dass Zethus mit der Linken sie am Haar gewaltsam zu sich zöge, während sie, den Oberkörper mehr ins Profil stellend, mit der Linken Amphions Knie umfassen und die Rechte klagend und abwehrend emporheben würde. Mit dem Strick ist sie nach der Autorität des Cameo bereits unter der Brust umschlungen zu denken, und da derselbe auch dem Stier schon um die Hörner gewunden ist, so fehlt, um dem Schrecklichen seinen Lauf zu lassen, nur noch dies, dass Dirke von Amphion losgerissen wird. Es ist klar, dass die Gruppe in dieser Weise restaurirt nicht allein formell gewinnt, sondern auch das Pathos der Handlung wird ungemein gesteigert, wenn die Dirke von Zethus in so unbarmherziger Weise fortgerissen wird. Dass dem Zethus aber diese Rolle gegeben, liegt in seinem Charakter begründet, an den milderen Amphion, den die Leier

Digitized by Google

charakterisirt, wendet sich, freilich vergebens, Dirke mit ihrem Flehen.

Es ist nicht zu läugnen, dass diese Gruppe für unser und vielleicht auch für ein edleres antikes Gefühl etwas Verletzendes hat. Wäre es ein Gott, wie bei Niobe und Laokoon, von dem die Strafe verhängt wäre, wir würden anders empfinden, jetzt aber sind es Menschen, die wenn ihnen auch ein Strafamt zukommt, doch nicht so strafen sollten, dass die Strafe wie die Befriedigung wilder Leidenschaft erscheint. Auch die Erwägung, dass Dirke der Mutter der Jünglinge die Marter zugedacht hatte, die sie jetzt selbst leidet, kann dies Gefühl nicht heben. Die Künstler arbeiteten nach einer Tragödie des Euripides, in welcher wie auch in andern Stücken dieses Dichters gerechte Vergeltung mit wilder Leidenschaft so vermischt war, dass keine tiefere Befriedigung entstehn konnte, sie hätten sich aber diese Scene um so weniger zum Vorwurf nehmen sollen, als die sinnlich darstellende bildende Kunst das Abstossende des Vorgangs den die Poesie nur erzählte, noch steigert. Aber eben, dass die Künstler einen Moment wählten, der ethisch nicht befriedigt, wohl aber die Entwicklung des höchsten leidenschaftlichsten Pathos möglich macht, ist charakteristisch für die Zeit in der sie lebten. Man gab dem Kühnen, Ungewöhnlichen, Erregten den Vorzug vor dem Einfachen, Stillen, Edlen.

Aber auch für das Auge wirkt die Gruppe, deren kühne Erfindung und Ausführung nicht verkannt wird, nicht völlig befriedigend. Sie hat etwas Unruhiges und ist fast mehr malerisch als plastisch. Die realistische Darstellung des Schauplatzes der Handlung, die freilich dazu dient, das Entsetzliche der über Dirke verhängten Strafe vor unsrer Phantasie zu steigern, ist in der ganzen frühern Plastik, etwa einen leisen Anfang in der Niobegruppe ausgenommen, unerhört, die Basis wurde bis dahin eben nur als Basis betrachtet und in höchster Einfachheit gehalten. Dazu kommt die Fülle des Beiwerks, das freilich auch zum Theil einen für den pathetischen Eindruck wichtigen Gedanken involvirt. Denn die geflochtene Cista, die bei Bacchusfesten üblich war, und der zerbrochene Thyrsus sollen nebst dem Epheukranz und Fell, mit dem Dirke bekleidet ist (eine Klaue ist alt daran), andeuten, dass plötzlich mitten in rauschender Festlichkeit, mitten in einer Bacchusfeier auf dem Kithäron, sowie auch Euripides gedichtet hatte, die Katastrophe eintrat.

Digitized by Google

In dem an der rechten Ecke sitzenden Knaben vermuthet man mit Wahrscheinlichkeit den Gott des Berges, denn allerdings nur ein solches Wesen, das am Boden haftet, wie Fluss- und Berggötter, kann bei diesem Schauspiel ruhig dasitzen. Man sieht auch an seiner Stellung, dass er sich nicht vom Boden erheben kann, sein Gesicht drückt schmerzliche Theilnahme aus, Kranz und Rehfell sind auch ihm gegeben als theilnehmend am Bacchusfeste. Dass er als Knabe dargestellt, ist wohl geschehn, um ihm die bescheidnere Grösse, die das Beiwerk verlangt, geben zu können. Zu ihm gehört auch die Syrinx, das Hirteninstrument. Der Hund aber, der wohl dem Zethus angehört, ist zwar formell sehr passend, insofern er eine Einbiegung der an den übrigen Seiten in gerader Linie abschliessenden Gruppe verhindert, allein er stört etwas den pathetischen Charakter des Ganzen. Mit mehr Recht haben die Künstler in den Thiergruppen, welche die übrigen Seiten der Basis beleben, ihrer Laune Spielraum gegeben. Die grosse Schlange übrigens, die sich unter dem Stier befindet, ist nicht bloss Staffage, es ist eben die bei dionysischer Feier übliche, die aus der Cista weggekrochen ist.

Noch bleibt die letzte Figur übrig, gewiss Antiope, die formell für den viereckigen Grundriss der Gruppe nothwendig war und auch für den Sinn des Ganzen Bedeutung hat, denn um der Misshandlungen willen, die sie erlitten, leidet eben Dirke diese Strafe. Leider ist es nicht möglich, ihre ursprüngliche Geberde zu bestimmen, es wäre am natürlichsten sie wie auf einem pompejanischen Gemälde, Mitleid äussern zu sehn, gewiss aber kann sie auf keine Weise in die eng verbundene Handlung der übrigen Figuren eingegriffen haben, sie neigt sich nicht wie alle übrigen Figuren nach der Mitte zu, sondern ist völlig isolirt.

Die Gruppe war ursprünglich gewiss so aufgestellt, dass sie umgangen werden konnte, indessen ist sie doch vorwiegend auf einen Anblick berechnet, nämlich von der Dirke aus.

Sie gilt als Originalwerk, woran man indessen in Hinblick auf die Arbeit der Gewänder zweifeln möchte. An der Antiope, deren Gürtung und eng anliegendes Untergewand an die Farnesische Flora* erinnert, fliesst Ober- und Untergewand unterschiedslos in einander, und das Gewand der Dirke, in reichem malerischem Stil behandelt, ist doch in der Ausfüh-

* Im Treppenhaus n. 189.

Digitized by Google

rung keineswegs vorzüglich. Mag das Werk indessen Copie oder Original sein, gewiss ist es zu identificiren mit einer Gruppe, die Plinius unter den von Asinius Pollio gesammelten Werken erwähnt und so beschreibt: Zethus, Amphion, Dirke, Stier und Strick aus einem Stein, von Rhodus hergeholte Werke des Apollonius und Tauriskus (die aus Tralles gebürtig waren). Damit ist eine Zeitgrenze nach vorwärts gegeben, nach rückwärts aber können wir die Gruppe mit Sicherheit durch die Zeit Alexanders des Grossen begrenzen. Denn sie ist eine Weiterbildung jener Richtung auf das Dramatische, welche im vierten Jahrhundert der attischen Kunst eigen war und in der Niobegruppe vor unsern Augen steht. Diesen dramatischen Zug zum hoch Pathetischen und Effectvollen zu steigern blieb der im dritten Jahrhundert blühenden rhodischen Kunstschule vorbehalten, aus welcher höchst wahrscheinlich dies Werk hervorgegangen ist.

Die Geschichte der Gruppe ist nachzulesen in Heyne's Antiq. Aufs. 2, 214 ff. Winckelmann giebt in der Kunstgeschichte den Battista Bianchi als Ergänzer an, was Heyne widerlegt, in der Abhandlung über die Grazie aber (Ausgabe v. Eiselein 1, 224) den Guglielmo della Porta. Winckelmanns Angaben über die Restauration (Bd. 6, 53. 7, 206) sind übrigens ganz im Einklang mit den neuesten Berichten bei Welcker A. D. 1,365 und Finati mus. borb. 14, zu tav. 4. 5., und seine Bemerkung über die ergänzten Köpfe der Söhne stimmt mit der gegenwärtig noch vorhandenen Restauration, so dass an eine neue in Neapel vorgenommene Restauration wohl nicht zu glauben ist, eine Abraspelung soll indessen nach einer von W. a. a. O. mitgetheilten Notiz vorgenommen sein. Ich selbst war zweifelhaft in Neapel, ob nicht Antiope von den Waden aufwärts ganz neu sei, mag indessen diesen Zweifel jenen Berichten gegenüber nicht geltend machen.

Zu vergleichen sind Welcker A. D. 1, 352. O. Jahn Arch. Ztg. 1853 p. 88 f. Brunn Gesch. d. gr. Künstler 1, 495. Overbeck, Gesch. d. gr. Plastik 2, p. 200. Besonderes Verdienst aber hat sich O. Müller Annali 1839 p. 287 ff. um die Gruppe erworben, indem er vermittelst des neapolitanischen Cameo's die richtige Ergänzung nachwies. War übrigens die Dirke, wie nach dem Stein angenommen werden muss, schon vom Strick umschlungen, so ist mir Jahn's Auffassung, Zethus wolle mit der Linken die Dirke mit einem gewaltigen Ruck emporheben und „vollends" an den Stier. fesseln, nicht klar. Man kann nur, wie mir scheint, entweder annehmen, dass nicht ein Strick beide, Dirke und den Stier verband, sondern zwei, die eben noch zusammenzuknoten waren, oder es bleibt die im Text gegebene gewiss natürlichere Auffassung, dass die Anbindung vollendet ist und es nur noch darauf ankommt, die Dirke von Amphion, an den sie sich während der Fesselung gewandt hat, loszureissen. In Betreff des Cameo übrigens ist die am Stier befindliche Hand, wie ich mir vor dem Original gemerkt habe, gewiss die der Dirke. Dass sie die volle innere Fläche zeigt, woran

Digitized by Google

Jahn Anstoss nimmt, scheint durch den Zwang der Schicht, der bei Cameen so manches erklärt, veranlasst zu sein.

572—578. Das Weihgeschenk des Königs Attalus II. von Pergamum auf der Burg von Athen*.

An der südlichen Mauer der Akropolis von Athen waren vier grosse Gruppen aufgestellt, nämlich der Kampf der Götter mit den Giganten, der Kampf der Athener mit den Amazonen, die marathonische Schlacht und die Vernichtung der Gallier in Mysien durch den König Attalus. Sie waren ein Geschenk des letzteren, der in ächt griechischer Weise seinen Sieg anknüpfte und parallel stellte ähnlichen nationalen theils historischen, theils mythologischen Grossthaten, sowie, um nur ein Beispiel anzuführen, in der bunten Halle in Athen zwei historische Kämpfe, die Schlachten bei Oenoe und Marathon zusammengestellt waren mit den heroischen Kämpfen gegen Troja und gegen die Amazonen. Man erkennt in dem Geschenk des Attalus leicht eine nähere Zusammengehörigkeit von je zwei Gruppen, es entsprechen sich die Perser und die Amazonen und andererseits die Giganten und die Galater. Das letztere Paar stimmt überein in dem Charakter der Wildheit, auch wird es vorwiegend aus nackten Männern bestanden haben, während wir das erstere nach unseren Denkmälern bekleidet, zum Theil wohl mit der charakteristischen orientalischen Tracht, zu denken haben, wodurch also alle Einförmigkeit vermieden wurde. Denn die Gruppen hatten eine grosse Anzahl von Figuren, wir wissen, dass sich in dem Kampf der Götter und Giganten Dionysos befand, und dürfen daraus schliessen, dass die hervorragenderen Götter um so weniger gefehlt haben werden. Auch die gleich zu betrachtenden Reste dieses grossen Weihgeschenks, die fast alle einer dieser vier Gruppen angehören, bestätigen dies. Das Maass der einzelnen Figuren wird auf drei Fuss angegeben, dies und die Uebereinstimmung des Gegenstandes und der Stil waren die Mittel, die vorliegenden Statuen mit jenen von Attalus geschenkten zu identificiren.

Es sind nun aus der Gruppe der Gallierschlacht zunächst drei in Venedig befindliche Figuren** erhalten, die aus Rom stammen und von einem Cardinal Grimani zu Anfang des

---

* Im Griechischen Saal n. 374—380.
** n. 374—376.

sechszehnten Jahrhunderts seiner Vaterstadt Venedig vermacht sind. Sie stellen sämmtlich Gallier dar, wie sich aus unzweideutigen Zeichen ergiebt.

Betrachten wir zunächst den sterbenden Jüngling*, der bis auf Nase, Lippen und Kinn antik ist, so geben hier schon äussere Kennzeichen den Gallier zu erkennen. Der sechseckige Schild findet sich in Darstellungen der Gallier, und besonders charakteristisch ist der Gürtel auf nacktem Leibe. Wir wissen, dass die Gallier in dem Uebermaass ihres Muthes oft nackt, nur mit einem Gürtel umwunden in den Kampf stürzten und es haben sich solche Gürtel, genau in der strickartig gedrehten Form theils in natura, theils auf bildlichen Darstellungen erhalten. Im Uebrigen aber ist in dieser Figur der Typus des Barbaren weniger signifikant ausgeprägt als in den anderen, der Künstler scheint die schöne Absicht gehabt zu haben, dem sterbenden Jüngling einen idealeren Charakter zu geben, als dem wilderen trotzigeren Mann, jedenfalls ist diese Figur unter allen die am tiefsten ergreifende. Der Jüngling ist durch drei Wunden gefallen, eine Schnittwunde und zwei Schusswunden, die von einer Schleuderkugel oder, da man diese Waffe hier schwerlich wird voraussetzen können, von Pfeilschüssen herzurühren scheinen, denn man sieht nicht ein, wie Schwert oder Lanze solche Wunden veranlasst haben könnten. Auf ihn folgt ein bereits ins Knie gesunkener Mann**, der aber auch in dieser Lage den Kampf noch fortsetzt. Der ganze rechte Arm desselben ist neu, aber wohl richtig restaurirt. An ihm ist der Barbarencharakter in den Formen des Gesichts und in dem struppigen Haar deutlicher ausgeprägt, auch haben die über der linken Schulter verbundenen Gewandzipfel keinen ganz griechischen Schnitt. Der folgende Barbar***, wieder ein Jüngling und besonders schön im Nackten, ist stärker restaurirt. Beide Arme sind neu nebst dem die rechte Hand umgebenden Stück der Basis, dazu das linke Unterbein. Hier hat die Restauration schwerlich das Richtige getroffen, schon die Waffenlosigkeit fällt auf, und der pathetische Gestus der Linken ist gewiss nicht angemessen. Wir nehmen vielmehr an, dass er in der Linken den Schild, in der Rechten das Schwert hielt. Seine Lage

* n. 375.
** n. 374.
*** n. 376.

Digitized by Google

ist sehr momentan und lebendig, auch in ihm ist der Barbarentypus sehr merklich.

Zu diesen in Venedig befindlichen Galliern kommen nun zwei mit dem übrigen Farnesischen Besitz von Rom nach Neapel versetzte Figuren*. Man könnte den einen derselben für einen griechischen oder römischen Krieger halten, da die Form seines Helms nichts von der Sitte der classischen Völker Abweichendes hat, allein der mit den übrigen Statuen stimmende Typus des Gesichts, ausserdem aber der Bart — er hat nur einen Schnurrbart und Backenbart, das Kinn aber ist glatt geschoren — verrathen den Barbaren. Er liegt sterbend da, in ganz ähnlicher Stellung, wie die gleich im Folgenden (n. 579) zu besprechende capitolinische Statue. Die zweite neapolitanische Figur, an welcher die Hälfte des linken Beins und die Hälfte der Finger der rechten Hand restaurirt sind, hat von allen den ausgeprägtesten Barbarentypus. Das Haar ist von üppiger Wildheit, die Haare auf der Brust und unter dem Arm sind ausgedrückt, wie man es ausser den Barbarendarstellungen nur noch an gemeineren Wesen z. B. an Marsyas findet, und statt des Gewandes hängt ihm ein Thierfell über dem Arm. Er hat bis zum letzten Augenblick gekämpft, der rechte Arm hat noch die Kampflage festgehalten und die Hand hält noch den Schwertgriff umfasst. Neben ihm liegt sein Gürtel, der allerdings nicht von Metall, wie derjenige der zuerst erwähnten Figur, sondern von weichem Material angenommen ist, vermuthlich in Einklang mit der bestehenden Sitte.

Dies sind die Reste aus der Gruppe der Gallierschlacht, von den Gegnern der Gallier hat sich keiner erhalten. Es ist wegen der liegenden Figuren nothwendig anzunehmen, dass die Gruppe niedrig aufgestellt war, so dass der Betrachtende auf die Leichen herabsehen konnte, und aus demselben Grunde ist wahrscheinlich, dass die Kämpfer nicht alle in Paare von je zweien abgetheilt waren, sondern um die Gefallenen mussten sich kleinere Gruppen bilden, welche den Raum über denselben ausfüllten, der sonst eine Lücke gegeben hätte.

Auch von der Perser- und Amazonenschlacht ist in zwei ebenfalls neapolitanischen Figuren je eine Figur erhalten. Hinsichtlich des Persers** sind wir freilich nicht ganz sicher.

---

* n. 377. 378.
** n. 379.

Digitized by Google

Seine Kopfbedeckung entspricht nicht ganz der persischen Mütze. Sie hat zwar den hinten herabhängenden Zipfel, der hier nur zusammengerollt ist, aber die Seitenklappen fehlen und es fehlt ferner das persische Aermelkleid, auch der Schild ist nicht persisch, während allerdings das Schwert die gekrümmte Form hat, welche die classischen Völker nicht kennen, die aber doch nicht ausschliesslich persisch ist. Es kann daher fraglich erscheinen, ob nicht auch diese Figur vielmehr einen Gallier darstelle, die ja auch Hosen trugen und auch wohl eine der phrygischen Mütze ähnliche Kopfbedeckung getragen haben könnten, gleichwie die Dacier auf der Trajanssäule.

Endlich die Amazone*, die auf dem Speer liegt, der ihr den Tod gebracht, während die eigene Waffe zerbrochen daneben liegt. Der Charakter der kräftigen, männlichen Jungfrau ist in ihr fast zu stark ausgeprägt, sie gewährt aber von allen das friedlichste, sanfteste Bild einer Sterbenden.

Es fehlen uns noch zwei Figuren, die eine, vatikanische, einen Perser darstellend, die andere im Louvre befindliche, auf einen Giganten gedeutet.

Wir wissen nicht, ob das Weihgeschenk des Attalus aus Bronce oder Marmor bestand, doch ist bei der grossen Anzahl der Statuen das letztere wahrscheinlich. Eine so figurenreiche Gruppe in Erz wäre unerhört und, wie man glauben sollte, selbst für einen Attalus zu kostbar.

Die vorhandenen Figuren scheinen auch durchaus auf Marmor berechnet zu sein. Sie machen nach ihrem Stil den Eindruck von Originalwerken, auch scheint es unwahrscheinlich, dass eine so figurenreiche Gruppe in ihrem vollständigen Bestande — den wir nach der Anzahl der uns erhaltenen Gallier vorauszusetzen hätten — je sollte copirt sein.

Suchen wir endlich das Werk nach seiner kunsthistorischen Stellung zu bezeichnen, so finden wir darin das Pathos des vierten Jahrhunderts verbunden mit völlig frei naturalistischer Darstellung. Allerdings ist der gegebene Vorwurf der Art, dass er von selbst auf eine solche Darstellung führt, denn wie der griechische Typus zur Idealisirung, so reizt der barbarische zur Individualisirung, und so besitzen wir auch schon aus früherer Zeit Barbarendarstellungen, in denen die Barbaren eben so treffend charakterisirt sind wie

* n. 380.

Digitized by Google

hier*, allein die Verbindung des Pathetischen mit dem Naturalistischen ist das Neue und Charakteristische und Ergreifende an diesen Gruppen. Von allen früheren Werken sind die Skulpturen des Mausoleums hinsichtlich des pathetischen Ausdrucks am nächsten zu vergleichen, aber es fehlt ihnen das Realistische, wobei freilich nicht zu übersehen ist, dass durch die Formen der griechischen Physiognomie die Leidenschaft immer bis zu einem gewissen Grade gedämpft erscheint. Erst jetzt haben wir besonders vor den Köpfen der beiden noch fortkämpfenden venetianischen Figuren den Eindruck, dass wir uns auf dem Boden der Realität befinden. Auf den Reliefs der Trajanssäule ist dieser Charakter der Realität noch weiter getrieben, da fühlt man, dass es dem Künstler darauf ankam, geschichtliche Ereignisse zu verewigen, während wir hier schon durch die Nacktheit der Figuren, die dort gänzlich fehlt, daran erinnert werden, dass wir uns noch immer auf dem Gebiet der griechischen Kunst befinden, welche die geschichtliche Treue nur so weit berücksichtigt, als der ideale Charakter ihrer Darstellung zulässt.

Die venetianischen Figuren sind abgebildet in den Antiche statue che nell' antisala della libreria di S. Marco etc. tav. 44—46, die neapolitanischen im mus. borbon. VI, 24 und 7. Vgl. Clarac pl. 858. 858 B. 868. 871. 872. 810 A. Die Zusammengehörigkeit der drei venetianischen und zwei neapolitanischen Figuren wurde zuerst von E. Wolff im bull. 1835 p. 159 ausgesprochen, die Auffindung der übrigen, die richtige Erklärung der Darstellung und die Identificirung mit dem Weihgeschenk des Attalus (Paus. 1, 25, 2.) ist das Verdienst von Brunn (Arch. Anz. 1865 p. 66. 67.), der seine schöne Entdeckung hoffentlich bald näher ausführen wird. Vgl. Overbeck Gesch. d. gr. Plastik II, p. 146.

Ueber die gallische Bewaffnung und Tracht vgl. Longpérier im bulletin archéolog. de l'Athénaeum français 1856 p. 41 ff. und den Sarkophag Amendola mit der Erklärung von Blackie in Annali d. inst. III, p. 287 ff.

579. Sterbender Fechter**, Marmorstatue, im sechszehnten Jahrhundert in Rom gefunden und im capitolinischen Museum, vorher in Villa Ludovisi, befindlich. Ergänzt sind (wie man sagt von Michelangelo) der rechte Arm von der Schulter an und das Stück der Basis, auf welches er sich

* Schon auf einer alten Vase aus dem Anfang des fünften Jahrhunderts kommen höchst charakteristisch aufgefasste Aethiopen vor, vgl. Gerhard Auserles. Vasen III, 207.

** Im Niobidensaal n. 19.

Digitized by Google

stützt, also auch das nach seiner Form nicht passende aber sicher ursprünglich vorhandene Schwert und das eine Ende des Horns, das aber in ein Mundstück hätte auslaufen sollen, ausserdem die linke Kniescheibe nebst den Zehen an beiden Füssen.

Man hat gemeint, der rechte Arm sei nicht richtig ergänzt, sondern hätte steifer mit auswärts gekehrter Hand gebildet werden müssen, wodurch der Körper eine festere Stütze erhielte und die gleichförmigen Linien der beiden Arme vermieden würden. Allein schon die gegebene Distanz wird wohl nur einen geknickten Arm zugelassen haben, zudem hat der Krieger offenbar nicht mehr die Kraft, den Arm aufzustemmen und es würde ihm zugleich die grössten Schmerzen machen, denn seine ganze Haltung ist einzig durch die Wunde bestimmt, er liegt so, dass alle schmerzliche Spannung vermieden wird, daher ist der Körper nach rechts herumgedreht, daher die Haltung des linken Arms und des rechten Beins.

Der sterbende Krieger ist ein Gallier, wie man durch Vergleichung alter Nachrichten, welche eine genaue und anschauliche Beschreibung der gallischen Tracht geben, erkannt hat. Der Schild zwar ist nicht specifisch gallisch, er findet sich z. B. auf der Trajanssäule auch am Arm römischer Krieger, und auch das Horn, wodurch Winckelmann zu der wunderlichen Erklärung der Figur als eines Heroldes, noch dazu eines griechischen Heroldes veranlasst wurde, kommt ähnlich bei Römern vor. Man hat dasselbe zwar für den gallischen Gürtel erklären wollen, von dem so eben (zu n. 572) die Rede war, aber es kann nichts Anderes gemeint sein, als ein grosses gebogenes Horn. Denn das Geräth ist inwendig hohl, hat einen trompetenförmigen Abschluss und ist mit einem Tragbande versehen, lauter Dinge, die an einem Gürtel nicht verständlich wären. Am Hals aber trägt der Krieger einen specifisch gallischen Schmuck, nämlich die schon aus der Geschichte des Manlius Torquatus bekannte torques, ein gewundenes goldenes Halsband, dergleichen sich auch vielfach erhalten haben. Auf das Deutlichste bezeichnet endlich Bart und Haar die gallische Nationalität, denn die den classischen Völkern fremde Sitte, nur den Schnurrbart zu tragen, war unter den Galliern herrschend, und das Haar wurde durch den stetigen Gebrauch einer besonderen Salbe so dick, „dass es sich in nichts von den Mähnen der Pferde unterschied“,

Digitized by Google

ausserdem wurde es beständig aus der Stirn nach hinten gestrichen, so dass die Leute „den Satyrn und Panen ähnlich wurden."

Auch die Gestalt, so schön und schlank und kräftig sie ist, verräth doch an den Extremitäten deutlich den Barbaren. Die Form der Hand und der Füsse, die dicke Haut, die sie bedeckt, und die vielen Falten über den Knöcheln der Hand zeigen uns sogleich, dass wir es nicht mit den Formen der idealeren griechischen Schönheit zu thun haben. Hiefür sind auch noch zwei Einzelheiten charakteristisch, zuerst die plastische Angabe der Augenbrauen, die wir gewöhnlich an den Barbarenköpfen finden und die zu dem wilderen Aussehen derselben nicht unwesentlich beiträgt, sodann die Darstellung der Falten oder Runzeln an den Hoden, die ganz nach der Natur wiedergegeben sind. Ich erinnere mich nicht an irgend einer Statue etwas Aehnliches gesehen zu haben, man begnügt sich sonst damit, nur den allgemeinen Umriss dieses Gliedes nachzuahmen.

Der Krieger hat sich unzweifelhaft selbst den Tod gegeben, wie uns auch von dem edlen Barbarenstolz der Gallier berichtet wird, der den Tod der Knechtschaft vorzog. Er hat nichts von seinen Waffen und seinem Schmuck verloren, er deckt seinen Schild mit seinem Körper und hat das Horn vorher zerbrochen, ehe es des Feindes Beute wird.

Es liegt etwas unendlich Ergreifendes in dieser zusammenknickenden Heldengestalt, die doch ganz verschieden ist von einem sterbenden Hellenen. Der Gallier stirbt finster und ohne Klage, er giebt auch im Tode seinen Trotz nicht auf, der Hellene aber ist weicher geartet und die Kunst darf seinen Tod zarter und rührender, mit einer mehr elegischen Schönheit darstellen.

Es ist die Meinung ausgesprochen, dass dieses Werk, das nach aller Wahrscheinlichkeit ein Original ist, zu einer Giebelgruppe als deren Eckfigur gehört habe. Die Figur ist allerdings ganz so componirt, wie es die Ecke des Giebels verlangt, und die sorgfältige Ausführung des Rückens und der auf der Basis befindlichen Gegenstände, die in der Höhe nicht gesehen werden konnten, steht nicht entgegen, da ja der Künstler wie am Parthenon und am äginetischen Tempel aus reiner Liebe zu seinem Werk diese allseitige Vollendung erstreben konnte, aber die Annahme hat auch nichts Zwingendes und könnte höchstens für ein vorauszusetzendes Original richtig

Digitized by Google

sein, da diese Figur, wie die Form der Basis zeigt, für sich gestanden hat.

Die Entstehungszeit dieser Statue zu bestimmen, ist sehr schwer, nur eine Zeitgränze lässt sich mit Sicherheit angeben. Nicht eher nämlich wird ein griechischer Künstler eine solche Statue haben schaffen können, ehe nicht die Gallier mit seinem Volk in Berührung gekommen waren, mit einem Wort eine historische Veranlassung hat die Statue ins Leben gerufen, und eine solche ist vor dem 3. Jahrhundert v. Chr. nicht aufzufinden. Damals aber, als die Gallier in Griechenland und Kleinasien einbrachen, entstanden Kunstwerke zur Verewigung ihrer Niederlage. Der König Attalus von Perganum, der sie besiegt hatte, weihte auf die Akropolis von Athen mit anderen grossen Gruppen auch eine Gallierschlacht, deren Reste wir eben besprochen haben, und liess noch eine andere Gruppe desselben Gegenstandes durch mehrere uns namhaft gemachte Künstler in Bronce ausführen. Gewöhnlich wird nun der sterbende Fechter als ein Ueberbleibsel der zuletzt erwähnten Gruppe angesehen, und gewiss ist diese Meinung sehr ansprechend. Nur muss die Figur dann als eine Copie angesehen werden, da Plinius jene Gruppe unter den Erzarbeiten aufführt, und zudem scheint uns zwischen den Ueberresten aus dem Weihgeschenk des Attalus und dem sterbenden Fechter nicht die Uebereinstimmung zu sein, die man bei Werken derselben Zeit und Schule erwarten sollte. Eine jener Figuren des Attalus ist ihm zwar in der Stellung ähnlich, aber doch nicht so, dass ein Einfluss der einen auf die andere nothwendig anzunehmen wäre, im Allgemeinen ist der Fechter charakteristischer und naturalistischer gearbeitet, auch scheinen die Proportionen nicht dieselben zu sein, der Kopf des Fechters hat, wenn ich mich nicht irre, ein grösseres Verhältniss zum Körper als bei jenen. Wir können daher die Möglichkeit einer anderen Zeitbestimmung, wonach der Fechter ein römisches Werk sein soll, nicht entschieden bestreiten. Es ist klar, dass die Kämpfe der Römer mit den Galliern den historischen Anlass zu solchen Darstellungen geben konnten und die erhaltenen Werke zeigen, wie vorzügliche Darstellungen von Barbaren in römischer Zeit gearbeitet wurden. Wir erwähnen nur die sogenannte Thusnelda in Florenz, eine der schönsten Statuen des Alterthums, ausserdem die Trajanssäule und den Sarkophag Amendola im capitolinischen Museum, auf dem ein Kampf zwischen Römern und Galliern in höchst bedeutender Weise dargestellt ist.

Digitized by Google

Die Abbildungen und Literatur bei Longpérier im bulletin archéol. de l'Athenaeum français 1856 p. 41 ff., der das Horn, dessen beide Enden er für antik hält, für einen Gürtel erklärt. Vgl. O. Müller Handb. §. 157*, 2. Brunn Gesch. d. gr. Künstler I, 444 ff.

580. Der Gallier und sein Weib*, Marmorgruppe in Villa Ludovisi. Ergänzt sind am Mann der rechte Arm mit dem Schwertgriff, an der Frau der linke Unterarm und die rechte Hand.

Ob der rechte Arm richtig ergänzt ist, steht nicht ganz fest. Man hat eine andere Haltung der Hand vorgeschlagen, nämlich so, dass der Daumen nach oben gekehrt und das Schwert wie ein Dolch gehalten wäre. Der Stoss sei dann kräftiger und zugleich würde der Ellbogen sich etwas senken, wodurch der Kopf für die Betrachtung freier würde. Beides ist gewiss begründet, doch lässt sich für die vorhandene Restauration dies anführen, dass es für die wilde Leidenschaft des Kriegers natürlicher ist, wenn er, der offenbar so eben noch im Kampf mit einem Feinde begriffen war, das Schwert in derselben Haltung wie vorm Feinde gebraucht, als wenn er darin gewechselt hätte, wie nach jenem Vorschlage anzunehmen. Die Handlung des Kampfes und des Selbstmordes folgen mit Blitzesschnelle auf einander.

Denn offenbar ist die Situation diese, dass der Krieger dem verfolgenden Feinde, dem das trotzig zurückgewandte Gesicht gilt, mit starkem Schritt entronnen ist, sein Weib getödtet hat und nun sich selbst den Tod giebt, den er der Gefangenschaft vorzieht. Die Gruppe ist die schönste Verherrlichung des unbändigen, aber edlen Freiheitsstolzes eines Barbaren.

Es ist klar, dass diese Figur derselben Nationalität und derselben Schule angehört, wie die eben besprochene. Auch die Schilde stimmen sogar in den Verzierungen überein. Der hinten flatternde Mantel verstärkt die Leidenschaft der Situation, die Haare unter dem Arm sind ausgedrückt zur wirksameren Charakteristik des Barbaren.

Zu der wilden Leidenschaft des Mannes bildet einen ergreifenden Gegensatz das rührende Bild der sterbenden Frau, die nach der Weise barbarischer Völker ihrem Manne in den Kampf gefolgt ist. Auch in ihr ist der Barbarentypus in der Tracht und in den Formen sehr signifikant ausgedrückt.

---

* In Tegel.

Digitized by Google

Das Haar, ohne Band und irgend welche Frisur, macht den Eindruck des Uncultivirten und Verwilderten, und das breite Gesicht entfernt sich eben so sehr vom classischen Typus. Der mit Franzen besetzte Mantel ist wohl für ein Zeichen der Vornehmheit zu halten, es ist aber bemerkenswerth, dass die beiden Zipfel des Mäntelchens nicht wirklich, sondern nur scheinbar zusammentreffen. Der Künstler hat in Rücksicht auf die nicht in die Augen fallende Stelle eine genauere Darstellung für unnöthig gehalten.

Abg. bei Piranesi Stat. 28. Maffei raccolta 60. 61. Müller-Wieseler I, 48, 218. Vgl. E. Braun Ruinen und Museen Roms p. 565. Brunn Gesch. d. griech. Künstler I, p. 444 ff.

581. Venus von Milo*, Marmorstatue, im Februar 1820 auf der Insel Milo von einem Bauern, der in seinem Garten arbeitete, entdeckt und zwar in einer Nische an den Mauern der alten Stadt. Der französische Gesandte, Marquis de Rivière, kaufte sie und schenkte sie dem König von Frankreich, der sie im Louvre aufstellte. Zwei Jahre später wurde nach den fehlenden Theilen der Figur gesucht und man fand ein Stück eines linken Oberarms und einer linken Hand, einen Apfel haltend. Es wird versichert, dass diese Fragmente von demselben Marmor und derselben Hand seien, auch fänden sich auf der Hand Abblätterungen des Marmors, die sich in entsprechender Richtung auf dem Fragment des Arms bis zur Schulter verfolgen liessen. Das letztere Fragment schliesst nicht unmittelbar an die Schulter an und ist darum auch nicht mit ihr verbunden. Die Statue ist aus zwei Blöcken gearbeitet, deren Fuge eben über dem Gewande liegt, der linke Arm war aus einem besonderen Stück angesetzt. Restaurirt ist in neuer Zeit die Nasenspitze und in alter der linke Fuss, soweit er aus dem Gewand hervortritt, aber mit so wenig Geschick, dass er wieder abgenommen ist. Die Ohren trugen Ohrringe.

Die Ergänzung der Statue und somit das Motiv derselben ist trotz vieler Untersuchungen noch nicht mit voller Sicherheit anzugeben. Wenn freilich das erwähnte Fragment der Hand wirklich zur Figur gehört, so ist die Frage erledigt, die Göttin hielt dann wie triumphirend den Apfel des Paris in der Linken empor. Aber es wird von anderer Seite

* Im Saal des Farnesischen Stiers n. 2.

Digitized by Google

bezweifelt, dass das Fragment, sei es in der Arbeit, sei es in der Grösse, übereinstimmen, auch scheint es, dass die beiden Arme eine gemeinsame Action hatten, man hat daher vorgeschlagen, von dem Fragment ganz abzusehen und die Göttin nach Anleitung erhaltener Darstellungen mit Ares zu gruppiren, dem sie den linken Arm über die Schulter lege, während ihre Rechte wie bittend sich zu ihm wende. Allein dann müsste ihr Kopf mehr ins Profil gestellt sein, auch würde die Biegung des Oberkörpers nach rechts keine Erklärung finden. Am allgemeinsten ist die Annahme, dass die Göttin den Schild des Ares in beiden Händen gehalten, ohne sich freilich, was nach der Haltung des Kopfes unmöglich wäre, darin zu bespiegeln, sondern nur wie ein Zeichen des Triumphs. Daraus erklärt man die Biegung des Oberkörpers nach rechts, indem sich die Figur der Last des Schildes leise entgegenstemme, und unter dem linken Fuss supponirt man nach analogen Statuen einen Helm, der dann flach auf der Seite liegen müsste. Aber auch diese Vermuthung hat keine genau übereinstimmende Wiederholung für sich anzuführen und ist nicht recht verständlich. Die Bespiegelung im Schilde ist ein wenn auch spielendes, doch verständliches Motiv, aber dass die Göttin den Schild mit Anstrengung seitwärts hinhält, ohne ihn zu einem praktischen Zweck zu benutzen, hat keine rechte Pointe. Auch versichern competente Augenzeugen, dass das Fragment des Oberarms, dessen Zugehörigkeit nicht zu bezweifeln sei, eine nach oben, nicht nach unten geöffnete Hand voraussetze, was mit dieser Annahme unvereinbar wäre. Endlich hat man auch ganz den Gedanken an eine Venus, die doch deutlich genug in den Formen und im Auge bezeichnet ist, aufgegeben und eine ungeflügelte Victoria mit dem Schild angenommen. Indessen unterscheiden sich die analogen Darstellungen der auf einen Schild schreibenden Victoria doch wieder dadurch, dass sie mehr ins Profil gestellt sind.

Die Schwierigkeit der Erklärung nimmt noch zu durch eine Betrachtung der Basis. Zugleich mit der Statue und an demselben Ort wurde nämlich die Ecke einer Basis mit einer Inschrift darauf gefunden, die wie der Bericht angiebt zwar von anderem Marmor sei, aber mit ihrer Bruchfläche so genau an den Bruch der Statuenbasis anpasse, dass ihre Zugehörigkeit nicht zu bezweifeln sei und die Wahl verschiedenen Marmors dadurch erklärt werden müsse, dass ein Stück der ursprünglichen Basis verloren gegangen und in Ermangelung

Digitized by Google

gleichen Marmors durch ein Stück von anderer Qualität ersetzt worden sei. Dieses Stück ist nun im Louvre, wo es sich befand, nicht mehr aufzufinden, so dass eine nochmalige Untersuchung unmöglich ist. War aber das Stück wirklich zugehörig, so muss sich rechts neben der Figur noch ein Pfeiler, eine Herme oder etwas Aehnliches befunden haben, da die Abbildung auf der oberen Fläche des Stücks ein viereckiges Loch verzeichnet und ausserdem die rechte Seite der Basis weiter vorspringt als die linke. Es wäre voreilig, hiervon ausgehend Vermuthungen aufzustellen, da die Verschiedenheit des Marmors immer ein gewichtiges Bedenken gegen die ursprüngliche Zusammengehörigkeit dieses Stückesmit der Basis abgiebt. Leider ist uns wie gesagt eine nochmalige Controle versagt, aber das wäre wenigstens möglich und wünschenswerth, dass die Fragmente des Arms und der Hand noch einmal genau untersucht würden. Einstweilen bleibt nichts Anderes übrig, als sich einer bestimmten Meinung zu enthalten.

Die Inschrift würde, wenn sie zugehörig ist, einen sonst nicht bekannten Alexandros, des Menides Sohn aus Antiochia am Mäander als Künstler angeben und das Werk in die Zeit diesseits Alexanders hinabrücken. Nach dem Stil schliesst man freilich auf eine frühere Entstehungszeit. Die grossen stolzen und zugleich lebensvollen Formen und das Scharfkantige des Gewandes scheinen darauf zu deuten, dass die Statue nicht sehr fern von den Parthenonstatuen entstanden ist. Aber wir sind so arm an griechischen Originalwerken des vierten und der folgenden Jahrhunderte, dass wir auch hierin uns vor zu sicheren Urtheilen hüten müssen. Gewiss aber ist die Statue ein griechisches Originalwerk und so frisch und lebenswarm wie wenig andere. Die Vergleichung der gegenüberstehenden Venus von Capua (n. 582) ist sehr geeignet, den Unterschied zwischen schwellendem Leben — man sehe besonders den Druck des rechten Arms auf den Busen — und kalter conventioneller Behandlung fühlbar zu machen.

Der Charakter der Formen ist im Allgemeinen den älteren Venustypen verwandt, mehr voll und kräftig als zart. Auch die einfache Anordnung des Haars erinnert an die knidische Venus des Praxiteles.

Zuerst abgeb. und besprochen von Quatremère de Quincy, Sur la statue antique de Vénus, découverte dans l'île de Milo en 1820. Paris 1821, der sie mit Mars gruppiren will. Von seinen sonstigen Bemer-

Digitized by Google

kungen ist die Hinweisung auf die Aehnlichkeit des Kopfes der Statue mit dem Kopf der knidischen Venus im Vatikan sehr richtig und bemerkenswerth. Unter demselben Titel und in demselben Jahr ist eine Abhandlung von Graf Clarac erschienen, der die Zugehörigkeit der Hand mit dem Apfel vertheidigt und ebenso das Fragment der Basis, das er allein mit hat abbilden lassen, als zugehörig betrachtet. Millingen Anc. unedit. monum. 2 pl. 6 nimmt an, dass sie einen Schild gehalten, ebenso Welcker A. D. I, 437 ff. Vgl. Overbeck Gesch. d. gr. Plastik II, p. 257 ff. Ueber das Stück der Basis mit der Inschrift hat mir Hr. A. de Longpérier eine gütige Mittheilung gemacht, die ich mir im Interesse Vieler zu publiciren erlaube:

Les questions relatives à la Vénus de Milo ont été, je le crois, compliquées bien inutilement, parcequ'on a voulu donner artificiellement à cette excellente statue une importance que sa beauté suffisait parfaitement à lui assurer. D'abord, lorsqu'elle fut découverte on décida qu'elle avait été faite par Praxitèle. Cela fut la source d'une foule d'erreurs. J'ai connu des gens qui malgré la publication de l'inscription donnée par Clarac, soutenaient encore vingt ans et trente ans plus tard que la statue est de Praxitèle.

On avait dit au roi Louis XVIII que la statue dont l'ambassadeur de France lui faisait présent était l'oeuvre du célèbre sculpteur de Phryné, et je crois que ce fut la cause de la perte de l'inscription. Dans l'espérance qu'on se serait borné à cacher la portion du marbre qui portait cette inscription, j'ai fait faire, il y a dix huit ans de grandes recherches dans les caves du Louvre. J'ai même fait fouiller des inégalités du terrain qui pouvaient recéler des fragments de marbre, mais je n'ai rien découvert, et j'ai maintenant la crainte que le marbre ait été attaqué à coups de ciseau. Actuellement, la partie antique de la base qui entoure les pieds est encastrée dans une plinthe moderne qui ne permet pas de voir en quel état est cette base. Mais je connais très-bien la barbarie avec laquelle on traitait les monument antiques, lorsque MM. Percier et Fontaine avaient la haute main sur les travaux du Louvre, pour croire qu'on se serait arrété devant une mutilation. Quant à la manière dont l'inscription a été relevée, j'en tiens le récit de ceux là même qui y ont pris part.

Vous savez que le grand peintre Louis David avait été exilé à Bruxelles, après le retour des Bourbons. Lorsqu'il apprit par les journaux l'arrivée de la Vénus de Milo à Paris, il écrivit à son élève le Baron Gros et lui demanda un dessin du marbre grec. Gros chargea un de ses jeunes élèves, Auguste Debay, né en 1804, d'aller au Louvre faire le dessin. Le jeune homme fut accompagné par son père J. B. Debay qui lui même était élève de David et camarade de Gros. Ni le père, ni le fils ne savaient un mot de grec. Je les ai assez intimement connus tous les deux pour pouvoir vous l'affirmer. Ils n'ont donc pas pu inventer l'inscription. Ils m'ont dit plusieurs fois qu'elle avait été copiée trait pour trait telle qu'ils la voyaient sur la base, et sans qu'ils comprissent le sens de ce texte. Un calque du dessin fut envoyé à Bruxelles. Le dessin resta entre les mains de Debay le père, et c'est ainsi que M. de Clarac put en obtenir plus tard une copie.

Hr. Longpérier hält auch die beiden Fragmente, das der linken Hand und des linken Oberarms für bestimmt zugehörig und bemerkt, dass das letztere eine nach oben geöffnete Hand voraussetze.

Digitized by Google

582. Venus von Capua*, Marmorstatue, im Amphitheater zu Capua um die Mitte des vorigen Jahrhunderts gefunden, zuerst im königlichen Schloss zu Caserta, später im Museum zu Neapel aufgestellt. Ergänzt sind die Nase, beide Arme, das über den linken Oberschenkel herabfallende Ende des Mantels und der unter dem linken Knie herabhängende Zipfel. Die Basis ist in diesem Abguss nicht vollständig, der unterste wulstartige Theil derselben erstreckt sich am Original noch ziemlich weit nach rechts, so dass jedenfalls noch eine zweite Figur darauf gestanden hat. In Neapel ist die Statue von dem Bildhauer Angiolo Brunelli so restaurirt, dass sie in der Linken eine Lanze hält, während die Rechte hinweist auf die nebenstehende Figur, einen Amor mit Köcher und Pfeil in den Händen, der nebst dem obern Theil der Basis in Gyps hinzugefügt ist.

Mit Hülfe einer Münze kann die Statue mit Sicherheit ergänzt werden. Dort ist nämlich Venus in derselben Stellung, einen Schild in dem sie sich spiegelt in den Armen haltend, dargestellt, und neben ihr ein kleiner Amor mit lebhafter Geberde, wie jubelnd über den Triumph der Mutter, die dem Ares seinen Schild genommen — auch sein Helm liegt unter ihrem Fuss — und ihn zum Spiegel ihrer Schönheit benutzt. Nur ein kleiner Unterschied muss in der Haltung des Schildes zwischen der Münze und der Marmorgruppe angenommen werden, in letzterer wurde der Schild nicht frei gehalten, sondern die eckig gebrochene Falte über dem linken Knie führt darauf, dass er an dieser Stelle aufruhte.

Wie das Motiv — die Spiegelung im Schilde — etwas Schwaches und Eitles hat, so sind auch die Formen dieser Venus von unbestimmter, verschwommener Weichheit im Gegensatz zu der frischen Kraft der Venus von Milo, welcher sie in der Composition nahe steht. Die Statue scheint ein römisches Werk zu sein, auf spätere Zeit weist auch die plastische Bezeichnung des Augapfels und die Stirnkrone, die den frühern mehr einfach weiblich als königlich dargestellten Venusstatuen fehlt. Vermuthlich stand sie in einer Nische des Amphitheaters, in dem sie gefunden, und machte nur den Anspruch eines decorativen Werks. Ein griechisches Original liegt ihr aber wahrscheinlich zu Grunde, das indessen wegen

* Im Saal des Farnesischen Stiers n. 3.

Digitized by Google

des etwas tändelnden Motivs wohl nicht früher als in alexandrinischer Zeit entstanden ist.

Abg. bei Millingen anc. uned. monum. II, 5. Mus. borbon. III, 54. Gerhard Ant. Bildw. Taf. 10. Ueber den Fundort Winckelmann Gesch. d. K. 12, 1. §. 5. Rucca, Capua vetere, Napoli 1828 p. 138. 139. Die Münze ist abg. bei Vaillant, numismata imperat. in colon. percussa II, 51.

583. Venus*, Marmorstatue, 1776 von Gavin Hamilton in Ostia gefunden und mit der Townley'schen Sammlung ins Britische Museum übergegangen. Ergänzt sind der linke Arm und die rechte Hand.

Leider sind wir nicht im Stande, die richtige Ergänzung und damit das Motiv dieser Statue anzugeben, die ihrer grossartigen Anlage nach gewiss auf ein älteres griechisches Werk zurückgeht. Dass sie selbst aber wohl erst in römischer Zeit entstanden, geht vielleicht schon aus dem Umstande hervor, dass der Marmorblock aus dem das Nackte gearbeitet, von lichterem Ton ist als der zur Draperie benutzte. Dies Verfahren erinnert wenigstens an die römische Weise, verschiedenartige Marmorarten zu einer und derselben Statue zu verwenden und entspricht gewiss nicht dem edleren griechischen Geschmack.

Abg. Specimens of anc. sculpt. I, 41. Vgl. Vaux Handbook to the brit. mus. p. 167. Die Figur geht übrigens nicht, wie O. Müller Handb. § 377, 5. 6. bemerkt, mit der Venus von Arles auf dasselbe Original zurück, wenigstens sind erhebliche Verschiedenheiten zwischen beiden.

584. Venusbüste**, von Marmor, 1823 im Theater von Arles gefunden und ebendaselbst befindlich. Die Nase ist ergänzt.

Einer der schönsten Venusköpfe und dem Kopf der knidischen Venus des Praxiteles sehr nahe stehend.

Vgl. bull. 1835 p. 135 und Waagen im Arch. Anz. 1856 p. 205. 239. Stark, Städteleben, Kunst und Alterthum in Südfrankreich p. 79. 592. vergleicht diesen Kopf mit der Farnesischen Flora, der aber ergänzt ist.

585. Venus vom Capitol***, Marmorstatue, in Rom im Thal zwischen dem Quirinal und Viminal gefunden, und

---

* Ein Bronceabguss dieser Figur ist im Griechischen Hof n. 4, ein Gypsabguss im Gewerbeinstitut.

** Im Gewerbeinstitut.

*** Im Römischen Saal n. 112.

Digitized by Google

zwar war die Figur vermauert wie ein Schatz den man vor der Zerstörung retten wollte. Benedikt XIV. setzte sie in das capitolinische Museum. Da sie vermauert war, so ist sie fast unversehrt erhalten, restaurirt sind nur die Nasenspitze, der linke Zeigefinger und der rechte zur Hälfte.

Die Göttin hat das Gewand auf das Wassergefäss an ihrer Seite gelegt und steht nun völlig nackt zum Bade bereit da. Diese Situation ruft unwillkürlich in der edleren Weiblichkeit das Gefühl der Schaam hervor, durch welches die gebückte und zusammengeschmiegte Stellung und die Haltung der Arme veranlasst ist. Die Formen sind viel reifer und frauenhafter als die der mediceischen (n. 587) und wenn wir das jüngere Alter der letzteren der angenommenen Situation entsprechender finden, so ist andrerseits der Ausdruck der Schaam in der capitolinischen Venus tiefer und wahrer.

Dies Werk wird mit Recht für ein Original gehalten und, dürfen wir hinzusetzen, für ein griechisches. Denn das Lebensvolle in der Bildung des Nackten, das diese Figur in ganz besondrer Weise auszeichnet, ist noch an keinem Werk römischer Zeit beobachtet und scheint nur der griechischen Kunst, die der Natur näher stand, eigen zu sein. Freilich ist die weiche Elastizität der Muskeln im Gyps weniger fühlbar als im Marmor, es giebt wenig Statuen, die so sehr durch den Gypsabguss verlieren, wie die capitolinische Venus.

Versuchen wir nun eine nähere Zeitbestimmung, so giebt uns zunächst die knidische Venus des Praxiteles eine feste Grenze. Von dieser ist das Motiv entlehnt, indem in der capitolinischen nur ein weiter vorgeschrittener Punkt fixirt ist, denn die knidische Venus zögert noch, das schützende Gewand aus der Hand gleiten zu lassen. Aber es ist doch auch ein etwas verschiedener Geschmack in beiden, die knidische Venus gehört einer noch einfacheren, strengeren Richtung der Kunst an, die capitolinische ist nicht ohne ein gewisses Streben nach Eleganz gearbeitet. Bezeichnend ist das einfach gescheitelte Haar der ersteren gegenüber dem reicheren anspruchsvolleren Putz der letzteren, bezeichnend auch das mit Franzen besetzte Gewand über dem Wassergefäss, dessen schlanke Form übrigens zwar weniger praktisch ist als das Gefäss neben der knidischen, aber nothwendig war um sich mit der Figur zusammenzuschliessen. Die capitolinische Venus wird demnach als ein griechisches Werk aus der Periode nach Alexander zu betrachten sein.

Digitized by Google

Abg. Mus. Capitol. III, 19. E. Braun Vorschule d. Kunstmythol. 81. Müller-Wieseler II, 26, 278. Vgl. E. Braun Ruinen und Museen Rom's p. 220 ff.

586. Venustorso*, in Neapel befindlich.

Dieser schöne Torso kann nach einer in mehreren Exemplaren erhaltenen Glaspaste restaurirt werden, es ist nämlich eine Venus, im Begriff ihr Gewand abzulegen, um ins Bad zu steigen. Der rechte Arm stützte sich auf einen Pfeiler, doch so, dass die Hand zugleich das Gewand hielt, der linke Arm war gekrümmt und die fast bis zur Höhe der Schulter erhobene Hand hielt die andere Hälfte des Gewandes, dessen Zipfel auf ein neben der Figur stehendes Wasserbecken herabhing. Der Moment also ist der, wo die Göttin das Gewand bereits auseinandergeschlagen, so dass es sich nun an ihrem Rücken als ein herrlicher faltenreicher Hintergrund hinspannt, aber noch einen Augenblick zögert, es fallen zu lassen, um ins Bad zu steigen.

Es ist nicht zu läugnen, dass das Motiv sehr schön und wirkungsvoll ist, nicht geringere Bewunderung aber verdienen die Formen, die dem Typus der knidischen Venus nahe kommen, von welcher ja auch das allerdings frei und selbstständig variirte Motiv abstammt. Wir müssen diesem Torso, den wir als ein Originalwerk betrachten, griechischen Ursprung vindiciren und ihn der Zeit nach nicht allzulange nach der knidischen Venus des Praxiteles ansetzen.

Die einzige mir bekannte Abbildung ist auf dem Titelbild vom Mus. borbon. IV. Auch die Glaspaste, vermittelst deren die Figur restaurirt werden kann, ist soviel ich weiss, nirgend abgebildet, zwei Exemplare derselben befinden sich im hiesigen Gemmencabinet, sind aber noch nicht catalogisirt.

587. Mediceische Venus**, Marmorstatue, in Rom im Porticus der Octavia gefunden, früher in der Villa Medici in Rom, seit 1770 in Florenz. Die Statue ist aus elf Stücken zusammengesetzt, und ergänzt sind der rechte Arm ganz, der linke vom Ellbogen ab, und das vordere Stück der Basis, welches die Inschrift trägt, auch am Kinn ist ein wenig geflickt.

Wie wir aus dem Delphin neben der Figur schliessen dürfen, ist die Göttin als Anadyomene, als Meerentstiegene gedacht und aus diesem Grunde ohne Gewand. Die Besorg-

* Im Römischen Saal n. 30.
** Im Saal des Farnesischen Stiers n. 14.

Digitized by Google

niss überrascht zu werden, veranlasst die Bewegung des Kopfes und der Arme, aber die Schaam ist weniger ernstlich gemeint, als in der knidischen und capitolinischen Venus, deren Stellung viel eindringlicher das Gefühl der Nacktheit und die Bitte um Schonung ausspricht. Die Formen sind sehr zart und fein, die mediceische Venus ist unter allen nackten Venusstatuen die jugendlichste, bei der wir aber die Göttin ganz vergessen, die besser durch die volleren kräftigeren Formen der früheren Zeit gewahrt wurde. Ueberhaupt hat der Künstler Alles was ihr etwas Göttliches geben könnte, ferngehalten; während die früheren Venusdarstellungen über die natürliche Grösse hinausgehn, hält sich diese innerhalb derselben und allerdings ist für diese Venus das colossale Maass ebenso eine Unmöglichkeit, wie für die Venus von Milo eine Nothwendigkeit. Der kleine Kopf hat unläugbar einen stark sinnlichen Ausdruck, namentlich in den Augen, an denen das für Venus charakteristische Heraufziehn des untern Augenlids stärker ausgedrückt ist als an irgend einer andern Venus, und besonders charakteristisch ist das Grübchen im Kinn, das der höheren Schönheit als etwas Kleinliches und Spielendes fremd, für diese mehr reizende Schönheit aber bezeichnend ist. Ebenso sind die vergoldeten Haare, das Armband und die Ohrringe charakteristische Zuthaten. Es fragt sich indess ob wir dies freilich so hochberühmte Werk als ein eigentliches Originalwerk anzusehn haben, unter den zahlreichen Wiederholungen dieses Typus sind mehrere, die einen weniger sinnlichen Eindruck machen.

Dass dieser Typus auch als religiöses Bild verehrt wurde, geht aus antiken Darstellungen hervor, man begreift freilich nicht, wie vor einem solchen Götterbild wirklich religiöse Empfindungen möglich waren, dieses Exemplar indessen hat gewiss, wie der Fundort lehrt, nur zur Zierde einer öffentlichen Halle gedient.

Wenn wir annehmen dürfen, dass die auf dem ergänzten Stück der Basis befindliche Inschrift von der ächten dahin übertragen, so ist Kleomenes des Apollodorus Sohn aus Athen als der Künstler der mediceischen Venus zu betrachten, der nicht vor dem zweiten oder ersten Jahrhundert v. Chr. gelebt hat.

Abg. Müller-Wieseler I, 50, 224. Vgl. Winckelmann Vorläufige Abhandlung § 63. Burckhardt, der Cicerone p. 450. E. Braun Kunstmythol. p. 51. Brunn Gesch. d. gr. Künstler I, 545. 562 f. Für die Bestimmung der Lebenszeit des Kleomenes sind wir wohl nur auf die

Digitized by Google

Buchstabenformen der Inschrift, corp. inscr. 6157, angewiesen, aus denen aber auch nichts Genaueres zu entnehmen ist, als das im Text Bemerkte.

588. Venus*, Marmorstatue, aus der Sammlung Albani ins Museum zu Dresden gekommen. Der obere Theil des Hinterkopfes ist ergänzt.

Ein ausgezeichnetes Werk, das mit der mediceischen Venus (n. 587), der es entspricht, wetteifern kann. Besonders schön, frisch und schwellend ist die Brust. Der Kopf ist im Verhältniss etwas grösser und von edlerem Charakter, als an jener, das Grübchen im Kinn fehlt. Auch die Ohrläppchen sind nicht durchbohrt.

Abg. Becker Augusteum Taf. 27—30. Vgl. Hettner, die Bildw. d. Kgl. Antikensammlung zu Dresden n. 383.

589. Venus**, Marmorstatue, im Mai 1859 von Guidi in Rom gefunden und zwar vor Porta Portese im Bereich der cäsarischen Gärten neben den Ruinen eines Tempels. Ergänzt sind die rechte Hand, die Finger der Linken (die durch kleine Stützen am Bein festgehalten waren) und die Nasenspitze. Die Statue wurde nach Petersburg verkauft, wo sie sich jetzt befindet.

Diese Venus stimmt bis auf die Haltung des Kopfes mit mit der mediceischen überein. Sie ist schlichter und anspruchsloser, aber in den Formen weit kälter.

Vgl. Annali 1860 p. 418.

590. Venuskopf***, von Marmor, im Anfang dieses Jahrhunderts bei den Thermen des Diocletian oder Caracalla — darüber variiren die Nachrichten — gefunden, im Vatikan befindlich. Brust und Nase sind ergänzt.

Sehr elegant und graziös gearbeitet, aber ohne tieferen Ausdruck. Der Kopf kommt dem Typus der mediceischen Venus am nächsten.

Abg. Mus. Chiaram. tav. 27. Sickler u. Reinhart Almanach aus Rom 1811, Taf. 10 p. 139. In der Beschreibung Roms II. 2 p. 71 n. 511 heisst es, der Kopf sei 1805 bei den Thermen des Diocletian gefunden, nach E. Braun Ruinen p. 277, der ihn gut charakterisirt, ist er 1804 vor dem Hauptgebäude der Thermen des Caracalla aufgefunden.

---

* Im Römischen Saal n. 10.
** Im Römischen Saal n. 107.
*** Im Niobidensaal n. 41.

Digitized by Google

591. Venus*, Marmorstatue, im Jahre 1775 an der Via Appia gefunden, jetzt im Museum zu Stockholm. Die Ergänzungen sind nicht genauer bekannt, scheinen indess im Wesentlichen richtig zu sein.

Die Idee ist dieselbe wie in der mediceischen Venus (n. 587), auch die Formen sind ziemlich jugendlich, doch ist diese Venus etwas weniger kokett und die Entblössung ist etwas anders motivirt, nämlich wie in der capitolinischen durch das Bad. Uebrigens steht sie der mediceischen an Schönheit bedeutend nach, namentlich ist die Linie von der rechten Brust zur Hüfte nicht schön.

Die Fundnotiz im Archaeol. Anz. 1853 p. 396 n. 154.

592. Venustorso**, von Marmor, aus Richmond House, seit 1821 im britischen Museum.

Ein sehr schöner Torso, dessen Ergänzung wir nicht anzugeben vermögen.

Abg. Marbles of the brit. mus. XI, 35. Ellis, Townley gallery I, 268.

593. Venustorso***, von Marmor. Wir können weder angeben, wo sich dieser schöne gewiss griechische Torso befindet, noch auch wie das ursprüngliche Motiv gewesen ist.

594. Venus****, Marmorstatue in Syrakus, wo sie 1804 von Cav. Landolina in einem Garten, genannt di Bonavia, gefunden wurde. Die Stützen auf der Brust dienten dazu, den rechten Arm zu halten, der den Busen bedeckte.

Die frischen lebensvollen Formen der Figur lassen ein griechisches Werk erkennen und zwar ist es dem voller gebildeten Venustypus der besseren Zeit verwandt. Nur hat die Anordnung des Gewandes etwas Absichtliches, was auf spätere Zeit deutet. Es ist rein formell betrachtet von grosser Wirkung, wie sich das Gewand der Göttin bläht und den nackten Formen einen reich belebten Hintergrund bietet, aber es ist eben auch nur eine rein formelle Zuthat, die weder aus der Situation noch aus dem Charakter der Figur folgt. Und so schliesst sich denn diese Statue den zahlreichen Venusfiguren an, die, zum Theil schon in der Zeit des Praxi-

* Im Römischen Saal n. 9.
** Im Gewerbeinstitut.
*** Im Niobidensaal n. 37.
**** Im Römischen Saal n. 106.

Digitized by Google

teles entstanden, auf Darstellung des Göttlichen ja überhaupt tieferen Ausdrucks verzichten und nur aus der Neigung nach formeller Anmuth entstanden sind.

Abg. Serradifalco antichità di Sicilia IV. Clarac pl. 608. Die Schrift von Politi sul simulacro di Venere trov. in Siracusa, Palermo 1826 ist mir nicht bekannt worden.

595. Venus*, Marmorstatue, 1775 in Ostia und zwar in einem antiken Bade gefunden, in die Townley'sche Sammlung übergegangen und mit dieser ins britische Museum. Am Original sind beide Arme ergänzt, G. Hamilton, unter dessen Aufsicht die Ergänzung ausgeführt ist, nahm an, dass die Figur in der Linken einen Spiegel gehalten und mit der Rechten ihren Schooss bedeckt habe. Auf der rechten Seite des Kinns ist eine kleine Erhöhung, die wir nicht zu erklären wissen.

Das Motiv dieser Figur kann leider nicht bestimmt angegeben werden, es scheint, als ob die Göttin ihr Gewand sinken lasse, also sich etwa für's Bad vorbereite. Der Werth der Statue ist nicht sehr bedeutend, interessant aber ist der Fundort, woraus man schliessen mag, dass auch manche andere der zahlreichen uns erhaltenen nackten Venusstatuen zur Ausschmückung von Bädern gedient haben. Es lässt sich nicht läugnen, dass solche Statuen für Frauenbäder in üppiger Zeit gleichsam als Vorbilder und Ideale der Besucherinnen eine passende Verzierung waren.

Abg. Marbles of the brit. mus. II, 22. Vaux handbook to the brit. museum p. 203. Ellis, the Townley gallery I, p. 175.

596. Venus**, Marmorstatue, mit der Chigi'schen Sammlung im J. 1728 nach Dresden gekommen. Ergänzt sind der rechte Arm, die linke Hand mit dem Gefäss und der Delphin.

Das Motiv der Statue ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen, die Deutung auf Venus wird dadurch empfohlen, dass in einer Wiederholung der Figur ein Amor auf dem Delphin reitet. Vermuthlich diente diese Figur, wie es bei anderen ganz ähnlichen noch deutlich sichtbar ist, als Brunnenverzierung, indem der Delphin als Wasserspeier benutzt wurde.

---

* Im Niobidensaal n. 66. Ein Duplikat dieser Figur aus Bronce welches die Ergänzungen mitgiebt, befindet sich im Griechischen Hof.

** Im Römischen Saal n. 21.

Digitized by Google

Die weiche Grazie der Bewegung und Formen und das zwar hübsche, aber etwas absichtliche Gewandmotiv verbieten, das Original dieser Figur in der Zeit vor Alexander zu suchen.

Abg. Becker Augusteum T. 104. Vgl. Hettner die Antikensammlung zu Dresden n. 184. An das Kredemnon der Leukothea kann bei dem Kopfputz der Figur, der ja nicht aus einem besonderen Gewandstück besteht, nicht gedacht werden.

597. Venustorso*, von Marmor; wo das Original sich befindet, wissen wir nicht.

Nach kleinen Broncen und Gemmen kann dieser Torso mit Sicherheit ergänzt werden, Venus war nämlich an ihrem Haar beschäftigt und zwar drückte sie die Tropfen des Meeres heraus, wir besitzen in dieser oft wiederholten Figur gewiss das Motiv der berühmten Anadyomene des Apelles. Damit ist auch zugleich eine Zeitgrenze gegeben, die Figur ist nicht eher als in alexandrinischer Zeit entstanden. Wahrscheinlich hatte das Original dieselbe Grösse, es entspricht wenigstens solcher genreartigen und graziösen Auffassung der Gottheiten, die dieser Zeit eigen ist, das geringere kaum halbe Lebensgrösse überschreitende Maass der Figuren.

598. Torso einer Venus**, von Marmor; wo das Original sich befindet, wissen wir nicht.

In diesem Torso ist ein namentlich in kleinen Broncen (vgl. die beiden folgenden Stücke) sehr häufig wiederkehrender Venustypus erhalten. Die Göttin ist an der Sandale beschäftigt zu denken, sie zieht dieselbe mit der Rechten von dem linken Fuss, während der linke Arm balancirend erhoben ist. Ein Original von Erz liegt der Figur zu Grunde, denn auf Erz ist die ganze Ausführung berechnet. Der Block, der hier in der Marmorkopie das erhobene linke Bein unterstützt, beeinträchtigt nicht allein auf's Empfindlichste die Grazie des Werks, sondern macht auch die balancirende Geberde des linken Arms überflüssig. Keine der erhaltenen Copien reicht über halbe Lebensgrösse hinaus, schwerlich wird auch das Original grösser gewesen sein, dem Charakter des Werks scheint ein geringeres Maass zu entsprechen.

Das Original dieser frisch und lebensvoll, gewiss von griechischem Meissel gearbeiteten Figur scheint in die Zeit

---

* Im Niobidensaal n. 38. Ein Duplikat im Römischen Saal n. 22.
** Im Römischen Saal n. 65.

Digitized

des Praxiteles oder seiner Nachfolger hinaufzureichen. Denn schon zur Zeit dieses Künstlers beginnt die Richtung, die Götter in rein genreartigen Situationen darzustellen. Nur auf die Grazie der Stellung und Formen kam es dem Künstler dieser Venus an, etwas Göttliches darzustellen war nicht mehr sein Bestreben.

599. Venus*, kleine Broncefigur im Antiquarium zu München.

In dieser kleinen Figur ist der eben besprochene Typus der ihre Sandale lösenden Aphrodite vollständig erhalten. Nur fragt sich, ob gerade dieses Exemplar antik sei, die Patina des Originals sieht verdächtig aus.

Abg. von Lützow Münchener Antiken Taf. 4 (welches Werk mir leider nicht zugänglich ist), irrthümlich aufgefasst von Stark in der Eos I, 164. Der Typus kommt fast in jedem Broncekabinet vor, am grössten in Palast Colonna, dessen Exemplar fast 2′ hoch ist.

600. Venus**, kleine Broncefigur aus Herkulanum, in Neapel befindlich.

Nochmals derselbe Typus, nur ist das Attribut, der Delphin, nicht allein überflüssig, sondern auch störend. Das Original hat goldne Bänder an Armen und Beinen, der letztere Schmuck ist an Frauen und Kindern namentlich in den pompejanischen Kunstwerken sehr beliebt, einzeln sieht man ihn auch an Männern.

Abg. bronzi d' Ercolano II, 15. Vgl. Winckelmann Sendschreiben über die herkul. Entdeckungen § 56.

601. Venustorso***, von Marmor, bei dem Bildhauer Cavaceppi gekauft und mit der Townley'schen Sammlung ins britische Museum übergegangen.

Der Torso ist im Motiv den eben besprochenen Venusdarstellungen sehr ähnlich und von grosser Schönheit.

Abg. Marbles of the brit. mus. X, 20. Ellis Townley gallery I, p. 205.

602. Venus****, kleine Broncefigur, im Jahre 1863 in

---

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 202.

** Im Saal der Thiere und Broncen n. 78, wo unter n. 321 auch noch eine kleine in Arolsen befindliche Bronce ausgestellt ist, die denselben Typus repräsentirt.

*** Im Gewerbeinstitut.

**** Im Saal der Thiere und Broncen n. 223.

Digitized by Google

Athen in einem Brunnen gefunden, und vermuthlich noch in Athen befindlich.

Venus ist beschäftigt sich das Busenband, das die Stelle des heutigen Corset vertrat, umzulegen. Die Figur ist öfter wiederholt und geht gewiss auf ein grösseres statuarisches Werk zurück, das aber wegen des tändelnden, genreartigen Motivs wohl nicht über die Zeit Alexanders hinüberreicht. Dies Exemplar ist nicht sehr vorzüglich ausgeführt, der Busen fehlt fast ganz.

Abg. Archaeol. Ztg 1864 Taf. 183, 3 p. 147. Vgl. Arch. Anz. 1863 p. 119.

603. Venus*, kleine Broncefigur; wo das Original sich befindet, wissen wir nicht.

Das Motiv dieser Statuette ist nicht eben anziehend, die Göttin ist nämlich beschäftigt, sich die Nägel an den Füssen zu schneiden.

Die Figur kommt öfter vor, ich erinnere mich sie in Wien, Bologna und noch an anderen Orten gesehen zu haben.

604. Venus und Anchises**, Broncerelief, in Paramythia in Epirus gefunden und 1798 dort von Hawkins gekauft, gegenwärtig im Kensington-Museum in London.

Das Relief wird mit Recht auf den Besuch der Venus bei Anchises gedeutet, den der homerische Hymnus auf Venus schildert, und zwar scheint der Moment gewählt zu sein, wo sich Venus anschickt, den noch ruhenden und in ihren Anblick versunkenen Anchises zu verlassen.

Das Werk gehört, so anmuthig es ist, nicht der Blüthe der griechischen Kunst an. Schon deswegen nicht, weil das Relief den decorativen Charakter schon aufgegeben hat und fast rund hervortritt. Die oben besprochene Silbervase in München (n. 497) kann im Gegensatz dazu zeigen, was in der besten Zeit der Kunst üblich war. Ausserdem deutet auch der graziös tändelnde Charakter der Darstellung auf spätere Zeit, die Venus erinnert bereits sehr an so manche Figuren auf den pompejanischen Bildern.

Abg. b. Millingen anc. uned. monum. II, 13. Specimens of ancient sculpt. II, 20. Müller-Wieseler II, 27, 293. Vgl. die bei Welcker Akad. Mus. z. Bonn n. 384 citirte Literatur.

---

* Im Saal der Thiere und Broncen, noch ohne Nummer.

** Im Saal der Thiere und Broncen n. 251.

Digitized by Google

605. Venus und Adonis*, von Terrakotta, in einem Grabe auf der Insel Nisyros gefunden, früher im Besitz von Thiersch, jetzt in Carlsruhe.

Der Proportionsunterschied der beiden Figuren ist nur durch die Composition veranlasst, denn dasselbe Gesetz, das wir öfter für den Reliefstil geltend machten, dass nämlich sitzende und stehende Figuren gleich hoch hinaufreichen, also verschiedene Proportionen haben müssen, ist auch in manchen freien Gruppen beobachtet. Es wäre auch nothwendig eine unschöne Composition entstanden, wenn der stehende Adonis in gleichen Proportionen mit der sitzenden Venus gehalten wäre.

Die Gruppe ist sehr anmuthig und wird der alexandrinischen Zeit zuzuschreiben sein.

Abg. bei Thiersch, veterum artificum opera veterum poetarum carminibus optime explicari. Gratulationsprogramm von München 1835. Taf. 5.

606. Venus Kallipygos**, Marmorstatue, mit der Farnesischen Sammlung nach Neapel gekommen. Ergänzt und zwar mangelhaft ergänzt sind von Albaccini der Kopf und alles Nackte über der Gewandung, der linke Arm von der Schulter an mit dem Gewandstück, das er hält, und das rechte Bein vom Knie abwärts. Canova lehnte die Ergänzung ab, weil er nicht mit den erhaltenen Theilen rivalisiren zu können glaubte.

Die Ergänzung ist im Wesentlichen richtig, sie kann durch Wiederholungen der Figur in einer kleinen Bronce und auf Gemmen controlirt werden. Die Göttin entblösst den in ihrem Beinamen bezeichneten Körpertheil und sieht sich danach um, als ob sie, seiner Schönheit gewiss, auf ihn die Blicke der Bewunderer richten wolle.

Es gab nämlich in Syrakus ein Heiligthum der Venus Kallipygos, von ein paar armen aber schönen Mädchen gegründet, die ihre Schönheit und zwar die Schönheit eines gewissen Körpertheils ebenso wie die Statue der Kritik exponirt und dadurch die Ehe zweier vornehmen Jünglinge gewonnen, dann aber aus Dankbarkeit die Venus Kallipygos in dieser an die Veranlassung ihres Glücks erinnernden Stellung geweiht hatten.

---

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 395.

** Im Römischen Saal n. 64.

Digitized by Google

So widerwärtig das Motiv der Statue und seine Veranlassung uns vorkommen mag, so dürfen wir doch die Verschiedenheit griechischer Sitte und Anschauung nicht vergessen. Dem ästhetischen Enthusiasmus wurden oft die ethischen Rücksichten geopfert, wir erinnern nur daran, dass schöne Menschen nur um ihrer Schönheit willen nach dem Tode heroisirt wurden und gottgleiche Ehren erhielten, und von Einzelheiten sei nur statt vieler anderen die bekannte That der Phryne erwähnt, die es wagen konnte, sich dem versammelten Volk als Venus Anadyomene zu zeigen, weil sie gewiss war, Bewunderung und nicht Tadel zu ernten.

Die Statue ist trotz ihrer grossen Schönheit doch schwerlich in der Blüthe der griechischen Kunst entstanden. Die entblössten Venusstatuen der Blüthezeit sind, soweit wir sie kennen, unschuldiger und weiblicher, wir sehen die Statue als ein Produkt jener raffinirten, technisch ungemein bedeutenden, aber ethisch bedenklichen Kunstrichtung an, die auf die Schöpfungen der jüngeren attischen Schule des vierten Jahrhunderts gefolgt zu sein scheint.

Abg. Müller-Wieseler II, 25, 276. Vgl. die Literatur in Müller's Handb. § 377, 2 wo auch die in Arolsen befindliche und hier im Saal der Thiere und Broncen unter n. 328 im Abguss vorhandene Bronce citirt ist, und die Gemme bei Tölken 3. 2, 425.

607. Leda mit dem Schwan*, Marmorrelief, von einem Engländer im Jahre 1813 oder 1810 in Argos gekauft, jetzt im britischen Museum.

Es ist der Moment gewählt, da der in den Schwan verwandelte Gott an die Leda hinangeflogen ist und sie bereits ergriffen hat. Die majestätische Grösse des Vogels, dem gegenüber Leda klein erscheint, war nothwendig um die Ueberwältigung des Mädchens zu motiviren. Unwillkürlich nimmt zwar Leda eine Stellung ein, als wolle sie sich dem Verlangen des Schwans nicht fügen, auch der schnell und straff ausgestreckte Arm will entweder das herabgesunkene Gewand heraufziehen oder in anderer Weise der Absicht des Gottes entgegenwirken, aber man fühlt zugleich an den wollüstig zusammengeschmiegten Gliedern, dass der Widerstand nicht kräftig und nachhaltig sein wird, sondern nur aus einem augenblicklichen weiblichen Gefühl hervorging, dessen Aus-

* Im Gewerbeinstitut.

Digitized by Google

druck indess die Gruppe vor der Gefahr offener Gemeinheit schützt.

Die Gruppe ist höchst merkwürdig sowohl in religionsgeschichtlicher als in künstlerischer Beziehung. Das Erste, insofern kein anderes Monument so sehr die Vernichtung alles religiösen Lebens dokumentirt, als dieses, welches Zeus selber blosstellt, das Andere, weil das Unsittliche so reizend und bestechend vorgetragen ist. Die Composition ist vorzüglich schön und besonders anmuthig die Biegung des Schwanenhalses, der seinen Kopf an den Nacken der Leda schmiegt, die Ausführung ausserordentlich lebensvoll.

Wir betrachten das Werk als ein Produkt derselben Kunstrichtung, aus der die eben besprochene Venus hervorgegangen.

Abg. bei O. Jahn Archaeol. Beitr. Taf. 1 p. 6. Vgl. denselben in d. Archaeol. Ztg. 1865 p. 49 ff. Nur kann ich an dem Gybsabguss nicht bemerken, dass der Schwan Leda in den Hals beisse, was nach meiner Ansicht auch kein glückliches Motiv sein würde.

608. Amor mit dem Bogen des Herakles*, Marmorstatue im capitolinischen Museum. Ergänzt sind die Arme mit dem Bogen und die Beine.

Das Verständniss dieser sehr häufig wiederholten Figur ist in Folge des trümmerhaften Zustandes, in dem sämmtliche Exemplare, lauter Marmorstatuen, auf uns gekommen, noch nicht gesichert. Doch ist es, wie wir glauben, möglich, mit Hülfe einer Gemme und eines verhältnissmässig gut erhaltenen Exemplars die richtige Restauration und den Gedanken des Werks zu finden.

Auf einer Gemme der hiesigen Sammlung, welche eine Copie der Statue giebt und vollständig erhalten ist, sieht man nämlich, dass Amor bemüht war, die Sehne an den Bogen zu spannen. Dies war das Motiv der Statue im Allgemeinen, auch das nähere Detail ergiebt sich zum Theil aus der Gemme, zum Theil aus einem in Venedig befindlichen Exemplar. An dieser Figur hat sich nämlich an der rechten Seite des Beins ziemlich nach hinten unter der Wade ein Stück des Bogens erhalten, und zwar die äusserste Spitze, hübsch in einen Vogelkopf auslaufend. Man muss daher annehmen, dass der Bogen nicht wie hier in der Restauration vorausgesetzt, vorn sondern mehr seitwärts, an der rechten Seite gegen das Bein gestemmt

* Im Niobidensaal n. 14.

Digitized by Google

wurde. Und zwar thut Amor dies mit der linken Hand, die den Bogen in der Mitte fest angefasst hat, während die Rechte nach Angabe der Gemme auf dem anderen Ende des Bogens lag. In dieser Hand musste er zugleich die Sehne halten, die er um die Spitze des Bogens schlingen will, wir haben uns also zu denken, dass er mit den Fingern die Sehne hielt, während er mit dem Ballen der Hand das Horn des Bogens niederzudrücken suchte, um es der Sehne zu nähern.

Die Procedur bei der Anfügung der Sehne war diese: Nur an einem Ende des Bogens war die Sehne, um ihre Spannkraft zu erhalten, dauernd befestigt, sie hatte aber nicht eine überschüssige Länge, so dass sie mit beliebigem Grade der Spannung um das andere Horn hätte gewickelt werden können, sondern war so kurz, dass es einer bestimmten Krümmung des Bogens bedurfte, um sie aufzuspannen, das aufzuspannende Ende aber lief in eine Schlinge oder Oese aus, die oben über das Horn des Bogens hinübergezogen werden musste. Dies geht schon aus der Erzählung von den Freiern im Hause des Odysseus hervor, die sich ja vergeblich bemühen, die Sehne an den Bogen zu spannen, während sie vom Meister des Bogens selbst ohne Mühe aufgezogen wird.

Wir hätten somit in unserer Statue einen Amor vor uns, der die Sehne an seinen Bogen spannt, wenn nämlich wirklich der Bogen dem Amor angehört und nicht etwa einem Anderen. Denn es fällt einmal auf, dass Amor bei der Spannung des eigenen Bogens so gar viel Anstrengung nöthig haben sollte und ferner, dass der Bogen so gross ist. Gewöhnlich hat er einen viel kleineren Bogen und vielleicht nicht ohne Grund. Denn wie ein griechischer Dichter die Kleinheit seines Bogens betont in pikantem Gegensatz zu der Grösse der Wirkung desselben, so mochten auch griechische Künstler denken. Hier zeigt nun wieder nebst anderen Copien das venetianische Exemplar den richtigen Weg. Der Baumstamm nämlich, welcher in der hier ausgestellten Figur ergänzt ist, hat sich dort erhalten, aber nicht als kahler Stamm, sondern eine Keule lehnt daran und ein Löwenfell ist darüber ausgebreitet. Also nicht am eigenen Bogen müht sich Amor ab, sondern am Bogen des Herakles, dem er ihn nebst Keule und Löwenfell geraubt hat.

Die Statue gewinnt dadurch eine treffendere Pointe und schliesst sich einem grossen Kreise ähnlicher Vorstellungen an, die wir besonders in pompejanischen Werken und in den

Gemmen vertreten finden. Der pikante Gegensatz zwischen dem kleinen Liebesgott als Sieger und dem mächtigsten aller Heroen als Besiegtem ist ein Lieblingsthema der späteren Kunst, das in mannigfachster Weise variirt wird. So sehen wir auf einer schönen Gemme den Heros, der die Last des Atlas zu tragen vermochte, zusammenbrechen unter dem kleinen Gott auf seiner Schulter, und mit den Waffen des Herakles, namentlich mit seiner mächtigen Keule, ist oft eine ganze Schaar von Eroten beschäftigt, ihrer Meister zu werden.

Man hat diese Statue dem Lysippus, ja sogar dem Praxiteles zugeschrieben, doch ist dies nur eine ganz unbestimmte Vermuthung, denn wir wissen nichts Näheres von den Statuen, auf welche man sie zurückführen will. Und selbst die unbestimmte Möglichkeit ist nicht einmal zuzugeben, denn die Statuen jener Künstler waren Tempelstatuen, eine solche Bestimmung aber, im Tempel verehrt zu werden, kann doch diese Figur nach ihrem tändelnden Charakter schwerlich gehabt haben.

Wir gestehen, dass wir nicht einmal die Zeit der Statue, geschweige den Künstler zu fixiren vermögen. Zwar ist es uns wahrscheinlich, nämlich wegen gewisser Parallelen in der Literatur, dass die Statue eine Schöpfung der in geistreichen Tändeleien so fruchtbaren alexandrinischen Periode ist, aber wenn Jemand die Figur der römischen Kaiserzeit zuschreiben wollte, so wäre es schwer, den Gegenbeweis zu führen. Nur eine Zeitgrenze glauben wir mit einiger Bestimmtheit angeben zu können, nämlich die, dass das Werk nicht in der Blüthezeit der griechischen Kunst, also nicht vor Alexander entstanden ist. Einmal des Gedankens wegen, der nicht einfältig genug, der zu pikant ist für den Charakter der classischen Sculptur, die den Eros ernster aufzufassen pflegt und auch den Herakles und überhaupt die Heroen lieber in ihrer Kraft als in ihrer Schwäche schildert. Lysippus scheint der erste gewesen zu sein, der hierin eine neue Bahn einschlug, es wird berichtet, dass er einen durch Eros seiner Waffen beraubten Herakles gebildet habe, doch ist uns nichts Näheres bekannt. Und sodann des Stils wegen. Alle Werke des classischen Stils haben bei aller natürlichen Anmuth immer noch einen leisen Zusatz der Strenge, der Stilisirung, selbst in genreartigen Darstellungen, hiervon aber ist an dieser Figur keine Spur mehr zu entdecken, die sich vielmehr in völlig freier Natürlichkeit ohne irgend welche Gebundenheit präsentirt.

Digitized by Google

Abg. Müller-Wieseler II, 51, 631. Die bisherige Erklärung war die, dass Amor seinen Bogen spanne oder prüfe. Das letztere sprach zuerst Meyer z. Winck. V, 472 (Eiselein) aus. Derselbe nahm mit Recht ein Original von Bronce an. Vgl. E. Braun Ruinen und Museen p. 136 und besonders p. 276, wo nur mit zu grosser Bestimmtheit die Vermuthung ausgesprochen wird, dass das Original von Lysippus herrühre. Visconti, der Urheber dieser Meinung, ist reich an so unbewiesenen und unbeweisbaren Muthmassungen, namentlich seine Iconographie grecque enthält fast in jedem Abschnitt ein Beispiel und seit dieser Zeit schleppt sich manches Derartige fort.

Die im Text erwähnte Gemme der hiesigen Sammlung gehört der noch nicht katalogisirten Abtheilung an. Eine zweite ziemlich übereinstimmende befindet sich in Petersburg (VI. 27. n. 30 nach der Anordnung der im hiesigen Antiquarium befindlichen Gypsabgüsse dieser Sammlung). Auch auf Silbermünzen von Kydonia ist die Procedur des Bogenspannens sehr anschaulich dargestellt, am deutlichsten aber auf dem schönen Goldgefäss aus der Krim in Antiq. du Bosph. Cim. pl. 33.

609. Centaur mit Amor*, Marmorgruppe, im 17. Jahrhundert in Rom in Villa Fonseca gefunden, bis 1808 in Villa Borghese befindlich, seitdem in Paris im Louvre. Am Amor sind ergänzt die Flügel, Füsse und Arme, ausserdem ist der grösste Theil der Stütze neu.

Die Figur gehörte zu einer Gruppe, deren zweite Hälfte nicht erhalten ist, von welcher aber andere, vollständigere Wiederholungen vorhanden sind. Es waren nämlich zwei Centauren einander gegenübergestellt, ein älterer, von Amor gefesselter, der sich bittend nach seinem nicht gekannten und vermutheten Peiniger umsieht, indess dieser schelmisch sein Köpfchen ihm hinwendet, um ihm das kleine Wesen zu präsentiren, das den mächtigen Centaur bezwungen, und ein jüngerer, der triumphirend heraneilt, sich der eigenen Freiheit freuend und an der Noth seines Gefährten weidend, ohne freilich zu ahnen, dass auch ihm bereits ein kleiner Liebesgott auf dem Rücken sitzt, der ihn bald in denselben kläglichen Zustand bringen wird, wie den älteren Gefährten.

Die frühere Kunst schilderte die Centauren in grösster Wildheit, als Kämpfer oder Frauenräuber, hier erscheinen sie mehr passiv als aktiv. Die pikante Verbindung des schelmischen Eros mit dem wilden Geschlecht der Centauren entspricht dem Charakter der alexandrinischen Poesie, die sich mit Vorliebe in den Schelmereien des Amor ergeht, und gewiss ist die Gruppe nicht früher entstanden. Wir besitzen

* Im Römischen Saal n. 73.

Digitized by Google

eine Copie derselben aus der Zeit Hadrians und schon früher auf zwei Silberbechern aus Pompeji* sind ähnliche Figuren dargestellt.

Die Arme des Amor — er macht eine balancirende Bewegung, wie es die Situation erfordert — scheinen richtig ergänzt zu sein, wenn nicht vielleicht, worauf die Betrachtung des Hinterkopfes des Centauren führen könnte, die linke Hand des kleinen Siegers den Besiegten am Haar zupfte. Vielleicht wäre dadurch das Umsehen des Centauren noch treffender motivirt und die ganze Scene noch anmuthiger. Das Band um Amor's Leib ist wohl als ein Köcherband aufzufassen.

Abg. Clarac pl. 266 (vgl. 737—740). Müller-Wieseler II, 47, 597. Vgl. Meyer zu Winckelmann Buch 12, Kap. I, § 14, der Visconti's Bemerkungen im Pio-Clem. I. zu tav. 51 richtig kritisirt. E. Braun Ruinen und Museen p. 181 ff. hat die Pointe der Darstellung nicht vollständig getroffen, indem er p. 184 den Eros auf dem Rücken des jüngeren Centaur noch bezweifelt, den er freilich p. 317 auf der Wiederholung im Vatikan notirt. Der Kopf im mus. Chiaramonti n. 652, eine Wiederholung des älteren Centauren, hat einen Kranz von Weinblättern, es soll wohl damit der Wein, dem die Centauren ergeben sind, als die Ursache für die Liebeserregung bezeichnet werden. Auch Eros hat in dem borghesischen Exemplar einen Epheukranz, vermuthlich um einen ähnlichen Gedanken, die im Wein wirkende Kraft zu bezeichnen. Clarac description du Louvre n. 134 findet in dem Kopf des Centauren und in der Bewegung seines Oberkörpers Aehnlichkeit mit dem Laokoon. Ueber die Ergänzung des Amor vgl. Bursian, Ersch u. Gruber 82, 501.

610. Amor und Psyche**, Marmorgruppe im capitolinischen Museum, auf dem Aventin gefunden. Ergänzt ist die rechte Hand und der linke Fuss Amors.

Es sind uns mehrere übereinstimmende Gruppen erhalten, die sich nur durch die Beflügelung beider Figuren von diesem Exemplar unterscheiden. Gewiss waren die Figuren auch im Original geflügelt, es kann kein Zweifel sein, dass die Originalcomposition die Umarmung von Amor und Psyche, oder genauer die Hingabe der Psyche an den Amor darstellte. Denn es ist nicht sowohl eine wechselseitige Zärtlichkeit ausgedrückt, sondern Psyche giebt sich, wie es auch in ihrem mythologischen oder ideellen Verhältniss zu Amor begründet liegt, an den beseligenden Gott hin, der sie seinerseits innig heranzieht. Man hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, dass der Künstler bemüht gewesen, jeden Gedanken sinnlicher

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 60. 62.
** Im Gewerbeinstitut.

Digitized by Google

Leidenschaft fernzuhalten, theils durch die Stellungen, theils dadurch, dass er die Figuren fast noch auf der Grenze des Kindesalters hielt.

Der Künstler dieser Gruppe hat aber, da er die Flügel weggelassen hat, an denen Amor und Psyche kenntlich sind, die Originalcomposition nur benutzt, um einen andern Sinn hineinzulegen. Er wollte offenbar nur eine Umarmung irdischer Kinder darstellen, und sein Werk hat vielleicht zum Schmuck eines Grabes früh gestorbener Kinder gedient, deren gegenseitiges Verhältniss in dem Marmor ausgedrückt werden sollte.

Dass die Gruppe Copie ist, geht schon aus dem Mangel der Flügel hervor. Das Original ist seines idyllischen Charakters wegen der alexandrinischen Zeit zugewiesen und gewiss nicht früher entstanden.

Abg. Mus. Capitol. III, 22. Vgl. O. Jahn Archaeol. Beitr. p. 162 ff. E. Braun Ruinen u. Museen p. 218 ff. Conze de Psyches imaginibus quibusdam Berol. 1855 p. 1 ff.

611. Psyche von Capua*, Marmorstatue, im Amphitheater von Capua zugleich mit der Venus (n. 582) gefunden und in Neapel befindlich. Die glatt abgeschnittenen Flächen an Kopf und Armen zeigen, dass dies Fragment schon im Alterthum für eine Restauration zugerichtet war. Der linke Arm, soviel davon erhalten, ist auch bereits angesetzt. Ausserdem aber ist eine rücksichtslose Ueberarbeitung wenigstens des Rumpfes der Figur vorgenommen worden, indem die beschädigten Theile statt ausgebessert zu werden, einfach abgemeisselt wurden. Die Brust, namentlich die rechte, ist dadurch ganz flach geworden, auch die rechte Hüfte und das Gewand sind nicht unberührt geblieben.

Die Benennung Psyche ist theils veranlasst durch eine an der rechten Schulter befindliche Vertiefung mit zwei Löchern darin, woraus man auf eingesetzte Flügel schloss, theils durch den melancholischen Charakter des Ganzen. Ein Versuch, das ursprüngliche Motiv zu reconstruiren, ist kürzlich gemacht, man denkt sich nämlich die Figur nach Analogie von Gemmenbildern als eine trauernde von Amor gefesselte Psyche mit auf den Rücken zusammengebundenen Armen. Allein dies ist wegen der Richtung der Arme, namentlich des linken, schwerlich möglich. Auch ist es uns

* Im Saal des Barberinischen Fauns n. 11.

Digitized by Google

fraglich, ob die Figur nicht zu ernst ist, um mit jenen Gemmen oder ihrem Original, das vermuthlich einen etwas spielenden Charakter hatte, verglichen zu werden. Ja es ist Grund, überhaupt an der Benennung „Psyche“ zu zweifeln, weil die Figur für Psyche, die doch immer etwas jugendlicher ist, zu reif entwickelt scheint. Man hat darum auch mit Bestreitung einstmaliger Beflügelung an eine Venus gedacht, ohne freilich das Motiv der Figur in überzeugender Weise zu erklären.

Früher galt dies Fragment als ein Werk ersten Ranges, dessen Urheber man unter den Meistern des schönen Stils suchte. Allein schon der Fundort, der es doch wahrscheinlich macht, dass das Werk als architektonische Dekoration benutzt ist, macht jene Annahme bedenklich. Später ist man auch auf die weich verschwommene Ausführung des Kopfes aufmerksam geworden, die auf spätere Zeiten deutet, wenn es auch möglich ist, dass ein schönes griechisches Original zu Grunde liegt.

Abg. bei Gerhard Ant. Bildw. Taf. 62, 1 und Millingen ancient unedited monuments II, 8, wo die Statue als ein Werk ersten Ranges gepriesen und dem Praxiteles zugeschrieben wird. Dagegen zeigte der Bildhauer Emil Wolff im bullet. 1833 p. 132 ff. dass die Figur kein Originalwerk sei und ausserdem durch Ueberarbeitung sehr gelitten habe. Als gefesselte Psyche sucht Kekulé die Figur zu erklären in Annali 1864, p. 144 ff.

612. Ganymed*, Marmortorso des Museums in Berlin.

Der Torso ist im Original als Ganymed restaurirt, was allerdings theils wegen anderer ähnlicher Figuren, theils wegen der weichen und für Ganymed sehr passenden Formen wahrscheinlich ist. Aber das richtige Motiv hat der Restaurator schwerlich getroffen, indem er einen alleinstehenden und nach dem Adler ausschauenden Ganymed annahm. Vielmehr statt den Adler in der Phantasie suppliren zu müssen, nehmen wir lieber nach Analogie einiger besser erhaltenen ähnlichen Gruppen an, dass der Adler auf einem Pfeiler an der linken Seite des Ganymed sass, und von diesem mit dem linken Arm umfasst wurde. Der Kopf des Knaben sah zum Adler hinauf, die Rechte hielt, wie auch der Restaurator angenommen, den Hirtenstab. Die Gruppe stellte also den Ganymed dar in traulichem Beisammensein mit seinem Spiel-

* Im Niobidensaal n. 35.

Digitized by Google

kameraden, dem Adler des Zeus, und ist in den Formen und in der Composition gleich anmuthig.

Abg. mit andrer Restauration bei Clarac 410, 700. Vgl. namentlich die Gruppe in Neapel bei Clarac 408, 689 und die andern Gruppen, die Welcker Ann. 1856 p. 94 ff. erläutert. Unter den Gemmen ist namentlich eine noch nicht catalogisirte Paste des hiesigen Museums zu vergleichen.

613. Angeblicher Ganymed*, in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts aus Palestrina an den Grossherzog von Toskana zum Geschenk gegeben, noch in Florenz befindlich. Ergänzt sind von Benvenuto Cellini Kopf, Arme und Füsse des Ganymed nebst der Basis und dem Adler.

Die Statue ist an sich nicht ohne Werth, zugleich aber interessant als Dokument für die naive Weise, in der man zur Zeit Benvenuto Cellini's die Trümmer des Alterthums behandelte. Es ist eben die, von welcher Benvenuto Cellini in seiner Lebensbeschreibung so viel erzählt, die ihm namentlich Veranlassung gab zu einem sehr giftigen Streit mit Bandinelli. Hören wir darüber ihn selbst: „Eines Sonntags ging ich nach der Tafel in den Palast, und als ich in den Saal der Uhr kam, sah ich die Garderobenthür offen und als ich mich sehen liess, rief der Herzog und sagte mir auf eine sehr freundliche Weise: Du bist willkommen! siehe, dieses Kästchen hat mir Herr Stephan von Palestrina zum Geschenke geschickt, eröffne es und lass uns sehen, was es enthält. Als ich das Kästchen sogleich eröffnet hatte, sagte ich zum Herzog: Gnädiger Herr, das ist eine Figur von griechischem Marmor, die Gestalt eines Kindes, wundersam gearbeitet, ich erinnere mich nicht, unter den Alterthümern ein so schönes Werk und von so vollkommener Manier gesehen zu haben, deswegen biete ich mich an, zu dieser verstümmelten Figur den Kopf, die Arme und die Füsse zu machen und ich will einen Adler dazu verfertigen, damit man das Bild einen Ganymed nennen kann.“ Und so geschah es denn auch, man liess sich damals — wie leider zum Theil noch heutigen Tages — die Restauration alter Trümmer noch nicht viel Kopfbrechens kosten.

Es bedarf keiner Bemerkung, dass die Ergänzung nicht allein materiell willkürlich, sondern auch völlig stillos ist. Schon Goethe nennt sie manierirt. Wir sind aber nicht im

* Im Römischen Saal n. 60.

Digitized by Google

Stande, an ihre Stelle das Richtige zu setzen, und müssen auch die Benennung der Figur ungewiss lassen.

Abg. Zannoni Galeria di Firenze Ser. IV, Vol. II, 103. Vgl. Göthe's Benvenuto Cellini Buch 4, Kap. 5 und im Anhang XIV, 2., auch Visconti Pio-Clem. 2, 224.

614. Hermaphrodit*, Marmorstatue, im Anfang des 17. Jahrhunderts in Rom, nahe den Thermen des Diokletian gefunden, zuerst im Borghesischen Besitz, seit 1808 im Louvre. Ergänzt ist von Bernini die Matratze (unzweifelhaft nach dem Vorbild antiker Wiederholungen, in denen eine ganz ähnliche Unterlage sich erhalten hat), der linke Fuss, die Finger der linken Hand, die Spitze des Geschlechtsgliedes und Einiges an der Draperie.

Aus der Stellung und andern Anzeichen, die wir dem Betrachtenden selbst zu finden überlassen, geht hervor, dass der Hermaphrodit wollüstig träumend gedacht ist. Der widerwärtige Gedanke des Werks aber ist mit seltener Grazie dargestellt. Die Formen, in denen das Weibliche weit mehr hervorgehoben ist als das Männliche, um den sinnlich schmeichelnden Eindruck möglichst zu verstärken, auch die geschwungene Linie des Rückens, sind von höchstem Reiz, so dass Winckelmann sagte, in der Wahl der schönsten Theile aus alten Statuen würde man einen weiblichen Rücken von ihm zu nehmen haben. Auch das Haar ist mit der grössten Eleganz gearbeitet. Die quer über den Kopf laufende Flechte ist ein bei jugendlichen Figuren beliebtes Motiv der spätern Kunst. Ueber derselben bemerkt man eine kleine runde Vertiefung, die eine schmückende Gemme darstellen oder aufnehmen sollte.

Aber gerade darin, dass ein widerwärtiger Gedanke in allen Reizen der Form dargestellt ist, liegt das Raffinirte des Werks. Es ist das verführerischeste unter allen Werken des Alterthums und gehört der oben (zu n. 606) erwähnten Kunstrichtung an, die im Besitz der höchsten formellen Meisterschaft sich nicht scheute, selbst das Sinnenkitzelnde dem Auge einzuschmeicheln. Der Hermaphrodit ist übrigens eine späte Kunstschöpfung, schwerlich älter als die Zeit Alexanders des Grossen, diese üppigste Auffassung des Hermaphroditen wird aber schwerlich die älteste sein.

---

* Im Römischen Saal n. 77.

Digitized by Google

Es ist vielfach die Meinung ausgesprochen, dass die Figur eine Copie des von Plinius erwähnten „berühmten Hermaphroditen des Polykles,“ eines Künstlers aus dem 2. Jahrhundert vor unsrer Zeitrechnung sei. Allein diese Meinung ist nicht bloss ohne allen Anhalt — sie stammt aus einer Zeit, als es sehr beliebt war, berühmte erhaltene Statuen mit schriftstellerisch nur erwähnten nicht näher beschriebenen zu identificiren —, sondern es steht ihr auch das entgegen, dass dieser Hermaphrodit schwerlich auf ein Original von Bronce, wie die Figur des Polykles es war, zurückgeführt werden kann. Er ist ganz auf Marmor berechnet, seine schmeichelnde Weichheit würde in Erz bedeutend an Wirkung verlieren, wie überhaupt eine Kunstrichtung, die auf Sinnenreiz arbeitet, lieber in Marmor arbeiten wird, als in dem ernsteren Erz.

Ob das Werk Original ist oder nicht, lassen wir dahingestellt. Meyer bemerkt davon: „Ungeachtet der vortrefflichen Eigenschaften der Arbeit bemerkt man doch um den Mund, um die Augen und an andern bedeutenden Stellen einen gewissen Mangel von Geist, von lebendigem Ausdruck, der keinem eigentlichen Originalwerke, am wenigsten einem so vollendet ausgedachten fehlen kann.“

Abg. Visconti monum. scelti Borghesiani I, 26. Müller-Wieseler II,[2] 56, 712. Vgl. Clarac descr. du Louvre n. 527., besonders Meyer zu Winckelmann's Gesch. d. K. 4, 2, § 39. Winckelmann und Visconti identificirten die Statue mit dem Werk des Polykles. Osann (in Böttiger's Amalthea I, 347 ff.) führt einen andern Gegengrund als den im Text gegebenen gegen die Zurückführung auf Polykles an, der mir nicht einleuchtet. Böttiger hat übrigens (Ebendas. p. 359) nicht gemeint, wie Welcker (Akad. Mus. n. 41) und Overbeck (Kunstarchaeol. Vorles. n. 216) angeben, dass dieser Hermaphrodit zu einer Gruppe gehört habe. Er sagt geradezu, der Borghesische Hermaphrodit sei ein in sich geschlossenes, einer Seitenfigur nicht mehr bedürftiges Bildwerk. Mir scheint auch eine Gruppirung etwa in der Art wie bei Zoëga bassiril. 2, 72 (wo der Hermaphrodit wesentlich verschieden ist) nicht wahrscheinlich, dazu ist die Figur nicht passiv genug.

615. Hermaphrodit*, Marmortorso. Es ist uns unbekannt, wo sich das Original befindet, auch wissen wir nicht anzugeben wie dieser schöne Torso zu ergänzen ist. Jedenfalls war das Motiv, wie die Formen des Körpers, weniger üppig und sinnlich, als das der eben besprochenen Figur.

616. Hermaphrodit und angebliche Muse**, Mar-

---

* Im Niobidensaal n. 36.
** Im Niobidensaal n. 58.

Digitized by Google

morrelief, in Cori gefunden und im Capitolinischen Museum befindlich.

Der Sinn dieses Reliefs ist uns vollkommen dunkel, auch die Bezeichnung der Frau als Muse durch die Leier, die sie berührt, noch nicht gerechtfertigt. Sehr schön ist die Figur des Hermaphroditen, und sehr charakteristisch seine Stellung, die öfter an solchen Wesen vorkommt. Die Statue an welche er sich lehnt, wird wohl mit Recht für ein Idol des jugendlichen Bacchus erklärt.

Abg. Mus. Capitol. IV, 38. Vgl. Beschreibung Roms III, 1, 208.

617. Weiblicher Torso*, im J. 1807 von Athen nach Rom gebracht und dort von W. v. Humboldt erworben, in dessen Schloss Tegel er sich jetzt befindet.

Man denkt bei dem Torso zunächst an eine Venus, doch ist die geringere Fülle in Hüfte und Bauch dieser Annahme entgegen, und da nun an beiden Seiten der Figur Stützen zurückgeblieben sind, die auf verbundene Figuren schliessen lassen, so ist die Vermuthung sehr ansprechend, der Torso gehöre einer Grazie an und zwar der Mittelfigur in einer Gruppe der drei Grazien. Das Werk ist von der höchsten Schönheit, die völlige Nacktheit aber erlaubt uns nicht, zu hoch in der Zeitbestimmung hinaufzugehn. Denn die Nacktheit der Venus ist erst im vierten Jahrhundert üblich geworden und die der Grazien gewiss noch später.

Vgl. Welcker Akad. Mus. zu Bonn n. 63. Waagen das Schloss Tegel und seine Kunstwerke p. 7 glaubt, dass ein zweiter ebendaselbst befindlicher Torso zu derselben Gruppe gehört habe, was ich entschieden bestreiten muss. Dieser zweite Torso scheint mir zu üppig für eine Grazie.

618. Farnesische Flora**, Marmorstatue, gefunden in den Bädern des Caracalla bei Rom, als man unter Pabst Paul III. aus dem Haus Farnese daselbst Ausgrabungen anstellte, bis zum Jahre 1790 im Palast Farnese zu Rom befindlich und dann mit den übrigen Farnesischen Schätzen nach Neapel versetzt, wo sie sich noch jetzt befindet. Es fehlten an ihr der Kopf, die Vorderarme und die Füsse, Guglielmo della Porta (16. Jahrh.) restaurirte sie zuerst als Flora, seine Ergänzungen wurden aber abgenommen, die jetzige Restauration

* Im Saal des Barberinischen Fauns n. 14.
** Im Treppenhaus n. 189.

Digitized by Google

die gleichfalls eine Flora voraussetzt, ist im Jahr 1796 von zwei Künstlern besorgt, von Filippo Tagliolini, der den Kopf und Carlo Albaccini, der die andern Extremitäten verfertigte.

Winckelmann glaubte, die Figur stelle eine Muse vor und zwar, da sie nach Art tanzender Mädchen mit der Rechten ihr Kleid in die Höhe hebe, entweder Erato oder Terpsichore, denen die Tänze geweiht seien. An einer andern Stelle nennt er sie eine Hore. Gegen eine Muse spricht hauptsächlich das völlige Durchscheinen des Nackten durch das Gewand, das sich in diesem Grade doch nur bei Wesen, denen ein sinnlicherer Charakter eigen ist, z. B. an Bacchantinnen und an Venus findet, für eine Muse aber unschicklich wäre. Nach einer andern Meinung ist die Statue genreartig als Tänzerin aufzufassen, aber das Aufheben des Gewandes ist bei dem Stande der Figur nicht durch eine Tanzbewegung zu motiviren, sondern charakterisirt nur ein leichtes, graziöses Fortschreiten. Ausserdem würde man das colossale Maass auffallend finden, da sich die Genrefiguren, wie es ihrem Wesen natürlich ist, meistens in der Sphäre der Lebensgrösse halten. Nach der neuesten Vermuthung hielt die Figur in der Linken eine Schaale und stand dem Farnesischen Herakles, der gleichfalls in den Bädern des Caracalla gefunden, als Hebe, die dem müden Heros den Labetrank reicht, gegenüber. Aber die üppigen Formen der Figur eignen sich wenig für Hebe, die das Alterthum sich zarter und mädchenhafter dachte, und bei der vermutheten Zusammenstellung mit Herakles würde man erwarten, dass Hebe nicht grösser, sondern kleiner sei als Herakles.

Dagegen hat man mit Recht aufmerksam gemacht auf die Aehnlichkeit dieser Figur mit einem alterthümlichen Typus der Venus, nicht im Stil, aber in der Composition. Diese Venus hebt auch mit der Rechten ihr Unterkleid etwas in die Höhe und hält in der Linken eine Blüthe, es ist der Typus den die Römer Spes nannten, den auch Thorwaldsen nach- oder vielmehr umgebildet hat. Von einer solchen Umbildung einer alterthümlichen Figur in einen viel freiern Stil sind auch aus dem Alterthum Beispiele bekannt, sie scheint auch hier stattgefunden zu haben, für eine Venus ist das ganze Aussehn der Figur durchaus angemessen. Doch lässt sich die Bezeichnung der Figur als Hore oder Flora auch nicht durchaus in Abrede stellen, freilich auch nicht begründen.

Die Statue ist ein schönes Beispiel, wie sich Grazie ver-

Digitized by Google

binden kann selbst mit colossalen Formen. Und zwar hat der Künstler nach dem Ausdruck einer gewissen nachlässigen Grazie gestrebt, indem er das Gewand auf den rechten Arm und den Gürtel so tief auf die Hüften herabgleiten liess. Eine gewisse feinere raffinirte Sinnlichkeit ist aber an der Statue unverkennbar. Die griechische Kunst wenigstens in ihrer Blüthe war für ein so sinnenreizendes Durchscheinen des Nackten zu keusch, das dagegen dem Geschmack, wie er in den Malereien von Herkulanum und Pompeji herrscht, durchaus entsprechend ist.

Damit ist auch schon eine Andeutung über die Entstehungszeit des Werks gegeben. Dass die Figur nicht zur Zeit des Caracalla entstanden, bedarf keines Beweises, sie gehört entweder der besten römischen Zeit an oder noch den letzten Jahrhunderten der griechischen Kunst.

Abg. Mus. borbon. II, tav. 26 Clarac pl. 438 B. Vgl. Winckelmann Kunstgesch. 5, 2 § 17, 6, 1, § 23 und Fea zu Winck. 12, 3 § 3. Visconti Pio-Clem. IV, p. 55 A. 1. Gerhard und Panofka Neapels Antiken p. 63. Welcker A. D. I, 452 ff.

+ 619. Bacchus als Kind*, Marmorgruppe im capitolinischen Museum. Ergänzt sind die Beine vom Knie abwärts und der rechte Arm.

Nicht selten finden wir auf antiken Monumenten Kinder, namentlich Amoren, mit grossen Masken spielend, in welche sie ihren kleinen Kopf hineinstecken, um ihre Kameraden zu erschrecken u. s. w. Die edelste Darstellung dieser Art ist die vorliegende, in welcher das Bacchuskind selbst in kindlicher Lust eine grosse kahlköpfige Silensmaske aufzusetzen im Begriff ist. Zwar gehört auch dieser Marmor jedenfalls schon einer Kunstrichtung an, die mit den Götteridealen tändelte, aber das darf uns nicht hindern Stellung und Wendung der Figur und das Weiche in den Formen des Kinderkörpers auf's Höchste zu bewundern. Die Gruppe scheint griechisch zu sein oder wenigstens auf ein griechisches Original zurückzugehen.

Abg. Mus. Capitol. III, 40. Clarac pl. 540. Vgl. Meyer zu Winck. Kunstgesch. VIII, 2, § 28 (wo nur das Motiv missverstanden) und E. Braun Ruinen u. Museen p. 191 (der die Gruppe etwas zu hochtrabend auffasst.)

~~* Im Saal der Thiere und Broncen n. 5.~~ Im [illegible], Saal 5

620. Knabentorso*, von Marmor, 1808 in der Nähe von Rom bei der Station la Storta gefunden und in der Humboldt'schen Sammlung in Tegel befindlich.

Der Torso wird einem Amor zugeschrieben, was aber durch den Mangel der Flügel bestimmt widerlegt wird. Eher liesse sich an ein Bacchuskind denken. Er ist von der höchsten Schönheit, die Stellung ist etwa die eines Angreifenden, indem der linke Arm vor, der rechte zurück ging. Wir wissen nicht das ursprüngliche Motiv anzugeben. Gewiss ein griechisches Werk.

Die Deutung als Amor bei Welcker Akad. Mus. n. 23. Vgl. Waagen, Das Schloss Tegel p. 8.

†621. Silen mit dem Bacchuskind**, Marmorgruppe, im J. 1838 in der Nähe des athenischen Bacchustheaters gefunden, in Athen befindlich.

Auf den ersten Blick scheint ein blosses Spiel dargestellt zu sein, wie man so oft in bacchischen Darstellungen das Bacchuskind auf den Schultern von Satyrn oder Silenen jubelnd einhergetragen sieht. Aber die ruhige, gleichsam repräsentirende Stellung des Silen und die Tracht beider Figuren machen einen monumentalen Zweck der Gruppe wahrscheinlicher, etwa wie man vermuthet hat, die Gruppe möchte zu einem wegen eines theatralischen Sieges gestifteten Denkmal gehören. Das rauhhaarige Gewand, das der Silen trägt, war das Theaterkostüm der Silene, und der kleine Gott ist durch die tragische Maske in seiner Rechten als Gott des Theaters bezeichnet.

Die Gruppe gehört nach ihrem Stil noch guter griechischer Zeit an.

Abg. Ἐφημ. ἀρχ. 1839 n. 325. Schöll Archaeol. Mitth. Taf. 5, 10 p. 111. Le Bas monum. fig. pl. 27. Wieseler Theatergebäude Taf. 6, 6.

622. Bacchus in der Wiege***, Terrakottarelief, aus der Townley'schen Sammlung ins britische Museum gekommen.

Eine reizende griechische Composition. Satyr und Bacchantin voll von bacchischem Enthusiasmus schaukeln das Bacchuskind in seiner Wiege.

* Im Niobidensaal n. 34.
** ~~Im Niobidensaal n. 111.~~ Im Röm Saal
*** Im Gewerbeinstitut.

Digitized by Google

Abg. Terracottas of the brit. mus. fig. 44. Ellis the Townley gallery I, 125. Vgl. Welcker Akadem. Mus. n. 353 i. An irgend einen verborgenen Sinn der Darstellung zu denken, fehlt, soviel ich sehe, jeder Anlass, auch würde die Anmuth der Composition sehr dadurch verlieren, deren Pointe doch eben nur in dem Jubel über das neugeborene Kind liegt. Wie die Amphidromien ausgedrückt sein können, verstehe ich nicht. Die Art wie die Mänade ihre Fackel hält, ist sichtlich nur durch die Composition veranlasst, und kann ebensowenig etwas Besonderes ausdrücken, wie die übereinstimmende Haltung des Thyrsus an der streng symmetrisch componirten Satyrfigur. Vgl. Wieseler z. Müllers Denkm. II, 35, 414.

+ 623. Das Bacchuskind*, Marmorstatue. Wo das Original sich befindet, wissen wir nicht.

Ein sehr anmuthiges Werk, dessen Motiv uns aber nicht klar ist.

624. Bacchus und Satyrn**, Marmorgruppe, 1826 in Tusculum gefunden, im Berliner Museum befindlich. Alt sind nur die Torsen des Bacchus und des Satyrs an seiner Rechten vom Hals bis zu den Knien, vom zweiten Satyr ist nur die rechte, den Bacchus stützende Hand alt. Der nur in Gyps ausgeführte Restaurationsentwurf ist von E. Wolff.

Ob die Restauration das Richtige getroffen, ist zweifelhaft, man hat nach Analogie von zwei ähnlichen kleineren Gruppen wohl nicht mit Unrecht vermuthet, dass die Figur zur Linken des Bacchus, von welcher nur eine Hand übrig geblieben, nicht ein Satyr, sondern ein Pan gewesen sei.

Zwischen Bacchus und seinen Begleitern herrscht der schärfste Gegensatz, sowohl in der Bewegung als in den Formen. Diese kennen nur die wilde Lust und wollen den halb trunkenen Gott mit hineinziehn in ihre Sprünge, während jener schwärmen und träumen möchte, und ebenso stehn die weichen und fliessenden Formen des Bacchus im Gegensatz zu dem unedleren Satyrkörper.

Diese Gruppe ist unzweifelhaft ein griechisches Werk. Die elastische und lebensvolle Schwellung der Muskeln kennzeichnet sie als solches. Eine genauere Datirung derselben aber vermögen wir nicht zu geben.

Abg. Canina, Tusculo tav. 33. 34. Vgl. Monum. d. inst. IV, tav. 35. Annali 1846 p. 218. tav. K. Bullet. 1846 p. 93. Annali 1856 p. 114. Vgl. das Relief im Saal der Thiere und Broncen n. 110 (aus dem Piraeus).

+ 625. Bacchus***, Marmorstatue in Madrid. Ergänzt sind

* ~~Im Niobidensaal n. 97.~~

** Im Saal des Barberinischen Fauns n. 10.

*** Im Römischen Saal n. 113.

Digitized by Google

der rechte Arm, der linke Unterarm und das linke Bein vom Knie bis zum Knöchel. Die Ergänzung ist gewiss falsch, wir vermögen aber nicht das Richtige anzugeben.

Die Statue repräsentirt einen oft wiederholten Bacchustypus, dessen schönstes Exemplar sich im Louvre befindet. Es ist eine der weichsten und üppigsten Darstellungen des Gottes, sowohl wenn man die Stellung, als wenn man die Formen betrachtet. Der Gott ist ganz in halbtrunkene Träumereien verloren. Er stützt sich auf eine Herme des bärtigen Bacchus.

Wir bezweifeln, dass dieser Typus in der Blüthe der griechischen Kunst erfunden sei, er scheint uns zu weichlich dazu.

Schlecht abg. bei Clarac musée pl. 690 B, 1598 A. Vgl. Hübner Die antiken Bildw. in Madrid p. 43 n. 18.

626. Bacchus*, Marmorstatue in der Humboldt'schen Sammlung in Tegel. Ergänzt sind unter Rauch's Leitung der Kopf, beide Arme, die untere Hälfte des rechten Beins und die Stütze.

Wir sind nicht im Stande, die richtige Ergänzung und damit das Motiv der Statue anzugeben. Die Stellung und die Formen sind schön und für Bacchus charakteristisch.

Abg. Clarac pl. 690 B.

627. Bacchus**, Marmorstatue, in Tarragona gefunden und ebendaselbst befindlich.

Der rechte Arm lag ausruhend über dem Kopf, die Statue repräsentirt einen ungemein häufig wiederholten Bacchustypus, der gewiss in griechischer Zeit erfunden ist. Der Fundort beweist, dass die übrigens gut gearbeitete Statue in römischer Zeit entstanden ist.

Abg. Laborde voyage pittoresque de l'Espagne, Paris 1806 Taf. 59. Vgl. Hübner Die antiken Bildw. in Madrid p. 285.

+ 628. Bacchuskopf***, von Marmor, im capitolinischen Museum. Ergänzt sind die Nasenspitze, die Unterlippe und die Büste.

---

* Im Saal des Farnesischen Stiers n. 9.
~~** Im Niobidensaal~~ n. 59.
~~*** Im Niobidensaal~~ n. 43.

Digitized by Google

Man schwankt, ob dieser Kopf, der gewiss zu einer Statue gehörte, männlich oder weiblich sei, ob er einem Bacchus oder einer Ariadne angehöre. Uns scheint nach den Formen und nach der Anordnung des Haares nur die erstere Annahme möglich. Die Formen sind für Ariadne zu üppig und die künstlich gedrehten steif herabhängenden Locken sind gerade eine charakteristische Tracht des Bacchus, dem dadurch ein etwas weibisches Ansehen gegeben werden sollte.

Man will diesen Kopf, in welchem die süsse Träumerei, die dem jugendlichen Bacchus so eigenthümlich ist, ihren schönsten Ausdruck gefunden hat, der Zeit des Praxiteles zuschreiben, und allerdings sind damals Bacchusstatuen von ganz ähnlichem Ausdruck geschaffen. Wenn wir aber die von Praxiteles erhaltenen Werke vergleichen, so müssen wir für ihn einen strengeren Stil voraussetzen, als dieser Kopf zeigt.

Abg. Winckelmann monum. ined. 55. Müller-Wieseler II, 33, 375. Vgl. Meyer z. Winck. Gesch. d. K. V, 1 § 24. Welcker Akad. Mus. z. Bonn p. 73 findet in dem Kopf eine Andeutung der Stierhörner, wonach ich vergebens suche. Vielleicht sind die beiden Trauben über der Stirn so aufgefasst, als sollten sie aufspriessende Hörnchen verdecken, aber dann hätte fast jeder Bacchus Hörner, weil ein derartiger Schmuck sehr gewöhnlich ist. — Die künstlich gedrehten Locken trägt auch schon der indische Bacchus vgl. Archaeol. Ztg. 1862 p. 229. — Die Vergleichung des capitolinischen Ariadnekopfes (E. Braun Ruinen und Museen p. 195) ist sehr geeignet, die Beziehung dieses Kopfes auf Ariadne zu widerlegen.

629. Bacchusbüste*, von Marmor, zu einer Statue gehörig, die sich vermuthlich in München befindet.

Der rechte Arm war wahrscheinlich über den Kopf gelegt, so dass die Statue einen lässig ruhenden Bacchus darstellen würde. Die Büste ist nicht bedeutend.

Vermuthlich ist diese Büste von der in der Glyptothek zu München unter n. 103 verzeichneten Statue genommen.

630. Bacchus und Viktoria**, an einer Dreifussbasis von Marmor, 1853 in Athen gefunden und zwar bei einem Hausbau zwischen dem Bacchustheater und dem Monument des Lysikrates auf dem Terrain der alten Tripodenstrasse, die ihren Namen von den dort aufgestellten, wegen

---

* Im Römischen Saal n. 126.
** Im Griechischen Saal n. 366.

Digitized by Google

theatralischer und musischer Siege geweihten Dreifüssen hatte. Das Monument befindet sich noch in Athen.

Wie der Fundort, besonders aber die architektonische Form andeuten, ist das Werk die Basis eines Dreifusses. Die Form desselben — die Seiten sind geschweift, die Ecken abgekantet — ist nämlich einem dreiseitigen, eben für die Aufnahme eines Dreifusses gebildeten, korinthischen Säulenkapitäl nachgeahmt. Nach den Reliefs dürfen wir voraussetzen, dass der Dreifuss, den diese Basis trug, ein in einem Bacchusfest gewonnener Siegespreis war.

Die Hauptfigur ist der jugendliche Bacchus, kenntlich an seinem Becher und an dem Thyrsus, der etwas verletzt, doch aber nicht undeutlich geworden ist. Es ist der nach früherer Weise nur mit Epheublättern umwickelte, nicht von einem Pinienzapfen bekrönte Stab. Gewöhnlich sieht man diesen jugendlichen Bacchus nackt, allein hier in einem Weihgeschenk ist die ernstere, feierlichere Auffassung, die sich in der langen und reichen Bekleidung ausspricht, durchaus gerechtfertigt. Der Künstler hat überhaupt darnach gestrebt, seinen Gestalten etwas Strenges und Feierliches zu geben, die lang herabhängenden Locken des Bacchus erinnern sehr an die Weise der alterthümlichen Kunst.

An den Gott tritt eine Viktoria heran mit einer Kanne in der Hand, offenbar um ihm einzuschenken. Hierin liegt der Gedanke ausgedrückt, dass der Sieger dem Bacchus ein Siegesopfer bringt, das Relief spricht also den Dank des Siegers gegen den Gott aus, der den Sieg verliehen. In einer früher besprochenen Klasse anathematischer Reliefs (n. 70 ff.) fanden wir denselben Gedanken auf dieselbe Weise ausgedrückt.

Die dritte Figur, welche eine Schaale in der Hand hält, hat man für eine zweite Nike gehalten, die dann auch als zu einer Spende herantretend gedacht werden müsste. Allein dies wäre ein doppelter Ausdruck für denselben Gedanken und das Attribut der Schaale deutet eher auf ein Empfangen als auf ein Austheilen. Ausserdem würde man erwarten, sie in derselben Richtung heranschreiten zu sehen wie die erstere, und endlich ist ihr Aussehen doch zu verschieden. Die langen starren Locken und der schwere, einförmige Faltenwurf contrastiren sehr mit der leichten, graziöseren Erscheinung der anderen Figur. Man wird vielmehr die Figur als eine dem Bacchus beigesellte göttliche oder dämonische Person zu betrachten haben, die auch von der Nike eine Weinspende erhalten wird. Einen

Digitized by Google

Namen zu geben ist unthunlich, jedenfalls ist es eine an der Siegesfeier, welche dieses Monument verewigt, betheiligte Göttin.

Eigenthümlich sind die vorspringenden Basen der Figuren. Während sonst die Bildfläche vertieft wird und die Figuren auf dem unteren Rande derselben stehen, sehen sie hier wie angeklebt aus und es fehlt die nothwendige Verbindung zwischen dem Geräth und seinem Ornament. Die Ausführung ist nicht frei von Oberflächlichkeit, aber doch erkennt man im Fall der feineren Untergewänder und des Mantels noch den edlen Stil der attischen Kunst. Jedenfalls aber beweisen die unschön und stillos vorspringenden Basen, dass das Werk nicht mehr in der Zeit der Blüthe entstanden ist.

Abg. Annali d. inst. 1861 tav. d'agg. G. mit der Erklärung von Pervanoglu, dessen Meinung über den Gedanken des Reliefs, die wohl veranlasst ist durch Welcker's Erklärung der sog. pythischen Reliefs, ich übrigens durchaus nicht theilen kann. P. nimmt Anstoss an der Unbärtigkeit des Dionysos und meint, es sei hier der Sieger unter dem Bilde des Gottes vorgestellt, der einen Trank und vermuthlich eine Binde (von welcher, wenn sie vorhanden war, wohl Spuren nachgeblieben wären) von der Viktoria erhalte. Mir ist durchaus unklar, warum der Sieger in der Gestalt des Gottes erscheinen soll. In Betreff der Tracht übrigens, die der jugendliche Dionysos trägt, lässt sich, wenn Beispiele nöthig sind, z. B. die Statue von dem Monument des Thrasyllos vergleichen, die zu Stuart's Zeit noch ihren unbärtigen Kopf hatte. Mit Recht aber bestreitet P. den Namen Nike für die zweite Figur, die er Telete nennt, was mir unwahrscheinlich scheint, weil die sicheren Darstellungen der Telete nicht mit dem Aussehen dieser Figur übereinstimmen.

631. Bacchisches Relief*, von Marmor, vor einigen Jahren bei den Ausgrabungen im Dionysostheater zu Athen gefunden, in Athen befindlich.

Der Sinn der Darstellung ist nicht mehr zu verstehen. Die Figur zur Rechten scheint trotz der etwas weiblichen Brust der jugendliche Bacchus zu sein, die vor ihm stehende Frau hält eine Weihrauchbüchse und legt ein Weihrauchkorn auf einen nur theilweise erhaltenen aber doch noch kenntlichen Räucheraltar. Die Arbeit ist roh.

Vgl. Bötticher im Nachtrag zum Catalog des Neuen Museums p. 73.

632. Bacchischer Zug**, Marmorrelief, mit den Farnesischen Schätzen nach Neapel gekommen.

---

* Im Niobidensaal n. 82.
** Im Niobidensaal n. 50.

Digitized by Google

Grosser Jubel über den neugewonnenen Wein, den ein mit einem Fell umschürzter Satyr in einem grossen Krug voranträgt. Ihm folgt in rauschender Lustigkeit Gross und Klein unter Musik von Becken und Flöten, nur Dionysos selber in trunkene Träumereien versunken, folgt nicht dem Drängen und Zerren des Satyrn und des kleinen Pan. Während diesen nur die lustige Ausgelassenheit und die Hingabe an den Moment natürlich ist, versinkt der Gott in melancholische Stimmungen, als fühle er keine Befriedigung in einer Freude, die mit Ermattung endet.

Griechische Motive liegen diesem Relief offenbar zu Grunde, der hervorgehobene Gegensatz zwischen Dionysos und seinem Gefolge ist in den schönsten griechischen Werken zur Anschauung gebracht (vgl. n. 624). Ob das Relief selbst aber griechisch ist, bezweifeln wir, die übermässige Schlankheit der Figuren, namentlich der beckenschlagenden Bacchantin, führt jedenfalls in spätere Zeit.

Abg. bei Winckelmann Vign. zu mon. ined. n. 4. Mus. borbon. III, 40.

633. Bacchus und Ariadne*, Marmorrelief im Vatikan. Am Bacchus ist die obere Hälfte mit den Armen neu, ebenso an dem Silen, an der Ariadne der Kopf und beide Arme. Die ursprünglichen Motive scheinen aber trotz der starken Restauration richtig getroffen zu sein.

Das Lager, auf dem die Liebenden zärtlich in einander versunken liegen, ist nicht ganz leicht zu bestimmen, vermuthlich ist es der Rest eines Wagens und das Relief könnte von einer grösseren öfter vorkommenden Darstellung übriggeblieben sein, der den Vermählungszug von Bacchus und Ariadne vorstellte. Die Erfindung ist ächt griechisch und schon in Xenophon's Gastmahl wird eine ganz ähnliche, mimisch dargestellte Gruppe des jugendlichen Bacchus und der Ariadne beschrieben. Auch der Stil, namentlich die scharfgebrochenen Falten im Gewand der Ariadne lassen ein griechisches Vorbild annehmen.

Abg. Pistolesi, il Vaticano illustrato V, 39, 1. Vgl. E. Braun Ruinen und Museen p. 332. Aehnliche Darstellungen sind angeführt und abgebildet Arch. Ztg. 1859 zu Taf. 130.

634. Schlafende Ariadne**, Marmorstatue, seit Ju-

* Im Römischen Saal n. 72.
** Im Niobidensaal n. 96.

Digitized by Google

lius II. im Vatikan befindlich. Ergänzt sind die Nase, die Oberlippe, einige Finger der linken und die rechte Hand.

Vor Winckelmann, als man noch die griechischen Kunstwerke aus der römischen Geschichte erklärte, wurde diese Figur als Cleopatra bezeichnet. Man nahm das in Form einer Schlange gebildete Armband für eine wirkliche Schlange. Jetzt ist kein Zweifel darüber, dass die schlafende Ariadne dargestellt sei und zwar ist es kein friedlicher Schlaf, den sie schläft, sondern wie die Stellung, die gelöste Spange und das etwas in Unordnung gerathene Gewand andeuten, ein von unruhigen Träumen bewegter. Es ist der verhängnissvolle Schlaf der Ariadne auf Naxos gemeint, während dessen Theseus sie verliess. Das pathetisch Bewegte der Figur hat der Künstler besonders dadurch erreicht, dass er die Grundfläche nicht eben, sondern nach der Mitte zu sich vertiefend annahm, man vergleiche, um sich des Gegensatzes eines friedlichen und ruhigen Schlafes bewusst zu werden, die berühmte Statue der schlafenden Königin Luise von Rauch. Diese pathetische Bewegung und dazu der Mangel charakteristischer Attribute lassen auch die von anderer Seite vorgeschlagene Deutung der Figur als schlafende Nymphe unzulässig erscheinen, zudem findet sich auf vielen Monumenten eine übereinstimmende Figur, welche durch die Umgebung deutlich als Ariadne bezeichnet ist. Es ist sehr interessant, diese besonders auf römischen Wandgemälden und Sarkophagen häufig vorkommenden Wiederholungen zu vergleichen, sie unterscheiden sich besonders dadurch, dass sie gewisse weichliche und sinnliche Züge hinzufügen, die dem grossartigen Charakter dieser Figur fremd sind. Diese ist ihrem Original treuer geblieben, während jene einem weichlicheren Geschmack nachgeben. Eine Copie nämlich ist auch diese Figur gewiss, Winckelmann tadelte mit Recht, dass das Gesicht schief sei und ebenso richtig ist bemerkt, dass gleich hinter den Füssen das Ober- und Untergewand auf eine nicht zu rechtfertigende Weise in einander übergehn. Dieser Fehler verschwindet freilich für das Auge, wenn die Figur, worauf die nur flüchtig behandelte Rückseite deutet, an eine Wand gestellt wird. Endlich mögen auch die Franzen des Gewandes, die an einer Venus ihre Berechtigung haben, nur der Copie angehören.

Das Original dieser Figur müssen wir in griechischer Zeit suchen, wir haben Nachricht von einem in Athen befindlichen Gemälde, das die schlafende Ariadne und den sie verlassenden

Digitized by Google

Theseus darstellte, und auch andere Spuren führen auf ein griechisches Original. Wie dieses Original freilich beschaffen war, ob es nur die eine Figur der Ariadne oder noch andere Figuren enthielt, etwa Dionysos mit seinem Schwarm der Verlassenen nahend, der in mehreren Darstellungen mit ihr gruppirt ist, ja ob das Original ein Gemälde oder ein plastisches Werk war, dürfte schwer zu entscheiden sein, nur das scheint uns unwahrscheinlich, dass diese vorliegende Copie nur ein Theil einer grösseren Gruppe gewesen sei. Es ist wenigstens schwer, namentlich wenn die Figur an einer Wand gestanden hat, sich eine befriedigende Gruppe auszudenken.

Hinsichtlich der Zeitbestimmung des Originals kann man wegen des pathetischen Charakters der Figur nicht höher als bis zur Mitte des vierten Jahrhunderts hinaufgehen.

Es ist die Meinung geäussert, die Statue möge als Grabdenkmal einer unter dem Bilde der Ariadne dargestellten Sterblichen gedient haben. Auf den römischen Sarkophagen wird allerdings die Figur der Ariadne in der Weise gebraucht, dass sie zum idealen Bilde einer entschlafenen Sterblichen wird, und es spricht sich diese Absicht besonders deutlich dadurch aus, dass zuweilen der Ariadne ein Porträtkopf aufgesetzt ist. Nur fragt sich, ob das Bild einer unruhig Schlafenden für diesen Zweck angemessen ist, auch steht ja nicht wie auf den Sarkophagen der Gott Dionysos neben ihr, der ihr nach ängstlichen Träumen ein seliges Erwachen bereiten wird.

Abg. Visconti Pio-Clem. II. pl. 44. Müller-Wieseler II, 35, 418. Vgl. Visconti Opere varie IV, p. 90 ff. Jacobs Verm. Schr. IV, 407 ff. Beschreibg. Rom's II, 2, 175. O. Jahn, Archaeol. Beitr. p. 296. Pervanoglu, die Grabsteine der alten Gr. p. 27.

635. Verlassene Ariadne*, Marmorstatue, mit der Chigi'schen Sammlung 1728 nach Dresden gekommen. Ergänzt sind die rechte Brust, der rechte Arm und die linke Hand. Der an Nase und Lippen ergänzte Kopf ist aufgesetzt, aber zugehörig, doch hat er bei der Zusammenfügung eine etwas zu starke Richtung nach oben und nach der Seite erhalten. Wie die linke Hand zu denken, ob sie ruhig herabhing, oder etwas hielt, ist nicht auszumachen.

Die Figur scheint Ariadne vorzustellen, mit wehmüthigen Gedanken dem forteilenden Theseus nachblickend. Diese Er-

* Im Niobidensaal n. 18.

klärung stützt sich besonders auf ein in Salzburg ausgegrabenes, jetzt in Laxenburg bei Wien befindliches Mosaik, auf welchem in einem Cyklus von Darstellungen aus dem Mythus des Theseus und der Ariadne eine dieser Statue in allem Wesentlichen ähnliche Figur vorkommt, welche die Ariadne in der angegebenen Situation darstellt. Der Charakter der Figur ist mit dieser Benennung im besten Einklang. Die Haltung der Beine, die unter andern Verhältnissen etwas Rücksichtsloses hätte, ist für eine in Gedanken Verlorene bezeichnend. Auch die halbe Entblössung der Figur ist glücklich gewählt. Sie wäre nicht so angemessen für die ebenbesprochene Figur der Ariadne, deren grossartig pathetischen Charakter dieser Zusatz sinnlichen Reizes beeinträchtigen würde, aber bei dieser Ariadne, deren Charakter elegisch und zart und weich ist, ist sie dem beabsichtigten Eindruck förderlich. Interessant ist die Vergleichung gewisser römischer Wandgemälde, auf denen Ariadne in ähnlicher Situation, aber nicht ohne Beimischung einer gewissen Sentimentalität dargestellt ist, während sie hier als eine zwar weiche, aber doch auch edel geartete, den Schmerz beherrschende Jungfrau erscheint.

Ein Originalwerk ist die Figur gewiss nicht, einzelne Theile, z. B. die Ohren, sind auffallend nachlässig gearbeitet. Aber ein griechisches Original liegt ihr gewiss zu Grunde. Der Kopf, an welchem ausser der nicht ganz glücklichen Restauration die etwas zu kurze rechte Hälfte der Mundspalte auffällt, ist im Uebrigen von grosser Schönheit und erinnert in seiner Form und in der Behandlung des Haares an mehrere schöne Venusköpfe. Zu einer genaueren Zeitbestimmung fehlen uns die Anhaltspunkte, dass das Original nicht über die Zeit des Praxiteles hinausgerückt werden kann, ist selbstverständlich.

Abg. Becker, Augusteum Taf. 17. Vgl. Hettner Bildw. der Kgl Antikensammlung in Dresden n. 386. O. Jahn Archaeol. Beitr. p. 282 ff. E. Braun im Archaeol. Anz. 1853 p. 326. Auf dem von Michaelis Monum d. inst. 1858 tav. 18 herausgegebenen Sarkophag ist die links neben Apollo befindliche Figur eine Copie dieser Statue.

636. 637. Zwei bacchische Figuren*, im Abguss getrennt, im Original auf einer Platte befindlich nebst dem

---

* Im Niobidensaal n. 46 a. b.

Digitized by Google

Rest einer dritten Figur, einem bekleideten Arm, welcher einen Krug ausgiesst. Das Relief ist in der Villa Palombara auf dem Esquilin gefunden und befindet sich jetzt im Vatikan. Ergänzt sind (im Gyps) Kopf und Füsse des Mannes.

Es scheint dass die grössere Composition, zu welcher diese Figuren gehörten, eine bacchische Prozession oder etwas dem Aehnliches darstellte. Die Hand mit dem Kruge und der Ausdruck in den Augen der Frau, der ähnlich an Bacchantinnen vorkommt, führen darauf. Man hat in Rücksicht auf die maassvollen Bewegungen den Namen Thyiaden vorgeschlagen.

Die feine, elegante Ausführung der Gewänder lässt an griechischen Ursprung denken, was durch den Umstand unterstützt wird, dass jüngst im athenischen Theater eine mit der Frau übereinstimmende Figur gefunden worden ist.

Abg. Museo Chiaramonti I, 44. Vgl. Beschreibg Roms II, 2,80 und E. Braun Ruinen und Museen p. 280, wo übrigens beide Figuren als weiblich angesehn werden. Das athenische Relief ist in der Ἐφημ. 1862 Taf. 27 publicirt.

638. Candelaberbasis*, von Marmor, im capitolinischen Museum.

Die drei Figuren an den Seiten dieser Basis sind ein tanzender und Flöte blasender Satyr, sodann eine halb entblösste Bacchantin in voller Extase das Tambourin schlagend und ein zweiter Satyr, bereits halb taumelnd, mit gesenktem Kopfe. Diese Figuren wiederholen sich nicht selten in bacchischen Darstellungen und sind schwerlich für diese Basis erfunden, sondern gewiss für einen fortlaufenden Fries, sowie sie auch anderswo vorkommen. Einem solchen Raum entspricht die fortschreitende Bewegung der Figuren, auch die Gestikulation des zweiten Satyrs ist dann besser motivirt und ausserdem erwartet man hinter der den Zug eröffnenden Musik noch eine grössere Zahl von Theilnehmern.

Der Stil ist weich und schön und könnte für griechisch gelten, auch ist das Ornament zwischen den Greifen von altgriechischer Art, aber wie sich z. B. an pompejanischen Candelabern Motive altetruskischer Candelaber wiederholen, so kann auch dies Ornament nach älteren Mustern wiederholt sein. Ein bestimmtes Indicium späterer Zeit liefert die ar-

* Im Griechischen Saal n. 368.

Digitized by Google

chitektonische Form der Basis, nämlich die ausgeschweifte Linie des untern Randes.

Man wird im Allgemeinen den Grundsatz festhalten dürfen, aus dem Ornament und Bilderschmuck eines Geräthes auf den Zweck desselben zurückzuschliessen, und danach annehmen können, dass diese Basis mit ihrem Candelaber entweder für ein Heiligthum des Bacchus oder etwa auch für einen Bankettsaal, um nach unsrer Weise zu reden, bestimmt war.

Abg. Righetti, il museo del Campidoglio II, 310.

Die drei Figuren wiederholen sich auf dem Krater des Salpion und sonst, vgl. Welcker Ztschr. f. a. K. p. 512 ff. E. Braun Ruinen p. 144. Bötticher im Nachtrag zum Catalog des N. Mus. p. 51 meint, dass der untere Theil ursprünglich nicht zu dem Werke gehörte, was wohl jemand gelegentlich am Original untersucht.

639. Bacchantin*, Marmorrelief, das seiner Form nach eine der drei Seiten einer Candelaberbasis ausgefüllt zu haben scheint. Im britischen Museum befindlich, wohin es mit der Townley'schen Sammlung gekommen ist.

Die Figur hat ein Stück einer in der Wuth getödteten Ziege in der Hand und wurde aus diesem Grunde mit der Mänade des Skopas, die dasselbe Attribut hatte, in Zusammenhang gebracht. Allein es ist in der That nur diese äusserliche Aehnlichkeit vorhanden, im Uebrigen ist sie gänzlich abweichend. Die Figur des Skopas war gewiss nicht in so üppigem und raffinirtem Stil gehalten. (Vgl. n. 439.)

Abg. marbles of the british museum X, 35. Vaux handbook to the Brit. mus. p. 185.

640. Bacchantin**, Marmorrelief im Louvre, früher in Villa Borghese.

Dies Relief hat mit dem vorhergehenden ein und dasselbe Original, ist aber in höherem Relief gearbeitet und schon darum von mehr malerischer, bewegter Art, aber auch im Stil vorzüglicher und wohl als das schönste Exemplar dieses oft vorkommenden Typus zu betrachten.

Abg. Clarac musée de sculpt. pl. 135. Vgl. descript. du Louvre n. 283.

641. Bacchisches Relief***, an einer Marmorvase, die

---

* Im Niobidensaal n. 45.

** Im Niobidensaal n. 53b.

*** Im Saal des farnesischen Stiers n. 16.

Digitized by Google

aus der Townley'schen Sammlung ins britische Museum gekommen ist. Die Vase selbst ist fast ganz neu und auch von den übriggebliebenen vier Figuren des Reliefs ist der beckenschlagende Satyr bis auf die untere Hälfte der Beine neu.

Ein dekoratives Werk, dessen einzelne Figuren wenigstens zum Theil nicht originelle Erfindungen des Künstlers sind. Der Flöte blasende Satyr und die Bacchantin sind beliebte Figuren in bacchischen Darstellungen. Wie man aus der Composition sieht, die nach rechts und links auseinander geht, gehören die erhaltenen Figuren der hintern Seite der Vase an.

Abg. Marbles of the brit. Mus. I, 9. Ellis the Townley gallery II 215. Vaux handbook p. 256.

642. Satyr und Korybanten*, Fragment einer Marmorvase, im Vatikan (galeria de' candelabri) befindlich und dort zu einem Ganzen restaurirt.

Es ist der Rest einer bacchischen Darstellung, nämlich ein Satyr von zwei Korybanten in der Stellung von Waffentänzern umgeben. Die Korybanten haben freilich mythologisch mit Bacchus nichts zu thun, allein wir sehn in den Kunstwerken sehr deutlich, wie sich allmählich mythologisch fremde, aber doch ihrem innern Wesen nach verwandte Gestalten dem bacchischen Zuge anschliessen. Die Korybanten gehörten einem Culte an, dem der grossen Göttermutter, der auch die schwärmerische Extase, wie sie dem bacchischen eigen ist, begünstigte, und eben darum waren sie passende Kameraden der Satyrn. Ohnehin kam es bei dekorativen Werken dieser Art viel weniger auf mythologische Genauigkeit an, als auf formelle Angemessenheit und Anmuth, unter diesem Gesichtspunkt aber waren die jugendlich schönen Gestalten der tanzenden Korybanten eine werthvolle Bereicherung. Uebrigens sind weder der Satyr noch die Waffentänzer originell erfundene Figuren, wir haben es mit einem dekorativen Werk römischer Zeit zu thun, dessen Darstellungen blosse Imitationen sind.

Abg. Gerhard Ant. Bildw. Taf. CVI, 4.

643. Silen und Amor**, Terrakottarelief, mit der Townley'schen Sammlung ins britische Museum gekommen.

---

* Im Römischen Saal n. 49, ein Duplikat von zwei der dargestellten Figuren ist unter n. 74. 75 verzeichnet.

** Im Gewerbeinstitut.

Digitized by Google

Eine der anmuthigsten griechischen Compositionen. Die fröhliche Jugend, eine das Tambourin schlagende Bacchantin und Amor geben sich Mühe, den angetrunkenen Alten neu zu beleben. Aber es wird schwerlich gelingen, denn Silen ist, wie die Bewegung seiner Rechten vermuthen lässt, seiner nicht mehr mächtig.

Auf sorgfältige Ausführung machen diese Terrakottareliefs, die einen dekorativen Zweck hatten, nämlich zum Schmuck von Friesen dienten, keinen Anspruch. Das rechte Bein Amors ist völlig weggelassen.

Abg. Terracottas of the brit. mus. pl. 5 n. 6. Ellis the Townley gallery I p. 87. Vgl. das übereinstimmende von Zoëga bassiril. II, 79 erklärte Relief.

644. Mänade mit einem Idol*, Marmorrelief im Louvre.

Die höchste Extase einer Bacchantin, treffend dadurch versinnlicht, dass sie auf den Altar des Pan — denn diesem gleicht der Kopf der Herme am nächsten — hinstürzt. Das Götterbild, das sie in den Händen schwingt, wird jedenfalls ein der bacchischen Raserei verwandtes Wesen bezeichnen, man ist aber über die genauere Bezeichnung desselben noch nicht einig.

Abg. Clarac pl. 135. Müller-Wieseler II, 45, 568. Vgl. Welcker Akad. Mus. n. 361 u. Wieseler a. a. O.

645. Satyr und Bacchantin**, Marmorrelief in Villa Albani. Ergänzt ist die Bacchantin von der Hüfte abwärts und der unter ihrem linken Arm hängende Gewandzipfel, am Satyr das linke Bein vom Knie abwärts, am Panther die Beine.

Die Bacchantin, mit einem feinen durchsichtigen Gewande bekleidet, wie es diesen Gestalten in der späteren Kunst eigen ist, und an den Armen von Schlangen umringelt, ist im Zustand höchster leidenschaftlicher Extase. Mehr lustig dagegen als leidenschaftlich ist der ihr folgende Satyr, der am Zeigefinger, wie man so oft auf Vasengemälden sieht, seine Schaale hält und in der andern Hand einen Schellenstock führt, ein

* Im Niobidensaal n. 55.

** Ebendas. n. 53[a]. Wo sich das Original des fast ganz übereinstimmenden mit n. 53 bezeichneten Abgusses befindet, weiss ich nicht, vielleicht aber ist der Abguss von demselben Original genommen und nur etwas anders restaurirt.

Digitized by Google

unserm Halbmond zu vergleichendes Geräth, das an den obern drei Abtheilungen mit Glöckchen besetzt war, auf deren genaue Angabe es dem Künstler hier nicht ankam. Es war ein Instrument sinnlich aufregender Art wie die Becken, die eben auch in der bacchischen Feier sehr gewöhnlich sind. Gehörnt wie der unsrige, werden die Satyrn in älterer Zeit nicht dargestellt, dass der Hörner drei und nicht zwei sind, ist vermuthlich ohne weitere Nebenbeziehung. Ein naives Motiv ist, dass dem Panther vor der wilden Bewegung des Satyrs offenbar bange wird.

Die obere Einfassung des Reliefs mit Stierschädeln — ein Unheil abwehrendes Symbol —, Rosetten, die nur ornamentale Bedeutung haben, und Opferschaalen scheint auf eine friesartige Verwendung des Reliefs, das sich vielleicht noch fortsetzte oder auch einen metopenartigen Raum ausfüllen konnte, hinzudeuten. Und zwar führen die Opferschaalen, auch die Stierköpfe, die man so oft an den Friesen von Heiligthümern findet, darauf, dass das Relief am Fries eines Heiligthums, vermuthlich des Dionysos, angebracht war.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass dieses so geist- und lebensvoll componirte Relief auf ein griechisches Original zurückgeht, freilich nicht auf ein Original der Blüthezeit. Dazu sind die Bewegungen bereits zu excentrisch, das Pathos zu gesteigert.

Abg. bei Winckelmann monum. ined. 60. Zoëga bassiril. II, 82 p. 174. Müller-Wieseler II, 43, 544. Vgl. Wieseler a. a. O. und O. Jahn Annali 1857 p. 226 Anm.

646. Satyr*, Fragment eines Marmorreliefs, das 1862 im Dionysostheater zu Athen gefunden ist und sich noch in Athen befindet.

Die Darstellung ist ihres fragmentirten Zustandes wegen nicht näher zu bestimmen. Eine Hand fasst den Satyr am Kinn, hinter ihm befindet sich der Rest eines Hahns. Unbedeutende Arbeit.

Abg. Ἐφημ. ἀρχαιολ. 1862 Taf. 29 p. 214.

647. Trunkener Silen**, Marmorrelief, aus dem Besitz der Barberini an den Bildhauer Cavaceppi und durch diesen in den Vatikan gekommen.

---

* Im Griechischen Saal n. 336 c.
** Im Niobidensaal n. 118.

Silen ist nicht mehr im Stande sich aufrecht zu erhalten, ein Satyr, der um der komischen Wirkung willen in bedeutend kleineren Proportionen gehalten ist, stützt ihn mit Aufbietung aller Kräfte, während ein zweiter sich den Spass macht, gewisse Theile der ungeheuern Fettmasse in ihrer natürlichen Erscheinung zu betrachten.

Wir lassen es unbestimmt, ob die Composition griechisch oder römisch ist, gewiss ist sie geistreich und lebendig.

Abg. bei Visconti Pio-Clem. IV, 28 wo aber das Motiv des zweiten Satyrs missverstanden ist. Richtig Conze in der Besprechung der englischen Replik im Archaeol. Anz. 1864 p. 213.

648. Faun mit dem Flecken*, Marmorkopf, nahe bei dem Grabmal der Cäcilia Metella gefunden, früher in Bologna, dann in Villa Albani, jetzt in der Glypthothek zu München. Ein grüner Fleck auf der rechten Seite des Gesichts hat den Namen fauno colla macchia, faune à la tache veranlasst. Die Brust ist neu.

Winckelmann hat diesen Satyrkopf als „einen der schönsten Köpfe aus dem Alterthum, in Absicht der Ausarbeitung" gepriesen, während v. Rumohr ihn schwerlich mit Recht für ein modernes Werk erklärte. Der Typus ist jedenfalls alt, da mehrere Exemplare desselben existiren. Das Original ist sehr stark polirt und aus diesem Grunde wohl erst späterer Zeit zuzuschreiben, wenn es auch auf ein griechisches Vorbild zurückgehn mag.

Abg. Müller-Wieseler II, 39, 454. Vgl. Schorn Catalog z. Glypthotek n. 102. Winckelmann Gesch. d. K. V, 1, 6 mit Meyer's Note. Schöll im Philologus 1863, XX p. 413. Bei dem Kunsthändler Luigi Abbate in Rom sah ich im J. 1866 den Abdruck eines mit dem Namen des Dioscurides bezeichneten Steins, auf dem derselbe Kopf dargestellt war.

649. Satyr**, Erzbüste aus Villa Albani, jetzt in der Glyptothek in München. Die Büste ist neu. Die Augen waren aus Silber oder Steinen eingesetzt.

Einer der lebensvollsten Satyrköpfe, die uns erhalten sind, sehr jugendlich und von naiver Fröhlichkeit und Sinnlichkeit. Gewiss griechisch, wenn auch nicht aus der Zeit vor Lysippus.

Abg. Müller-Wieseler II, 39, 456. Vgl. Schorn, Catalog z. Glyptothek n. 296. Winckelmann Gesch. d. K. VII, 1, 21.

---

* Im Römischen Saal n. 125.

** Ebendas. n. 124.

650. 651. Flötende Satyrknaben*, Marmorstatuen, früher in Villa Borghese, seit 1808 im Louvre. Ergänzt ist nur Unbedeutendes.

Der Typus eines in behäbiger Ruhe die Querflöte blasenden Satyrknaben ist hier durch zwei Wiederholungen ungleichen Werths repräsentirt. Weit vorzüglicher ist die an den Pfeiler gelehnte Figur, zunächst hinsichtlich der Stellung, insofern sie sich behaglicher anlehnt als die andre, und dann in den Formen, die weicher und harmonischer verschmolzen sind. Dagegen ist der Künstler in Betreff des Pfeilers wohl schwerlich seinem Original treu geblieben. Der Baumstamm, auf welchen sich die andre Figur stützt, passt wenigstens besser zur Situation, da er den Satyr in seinen Wald versetzt. An einem Exemplar im Capitol liegt unten am Stamm noch ein kleines Rind, wodurch die ganze Scene noch idyllischer wird. Man sieht zugleich aus diesem Beispiele, wie frei die Copisten hinsichtlich des Beiwerks verfuhren.

Dieser Typus ist sehr verwandt dem gewöhnlich auf Praxiteles zurückgeführten ebenfalls an einen Baumstamm gelehnten Satyr, von dem auch das hiesige Museum zwei Exemplare besitzt. Nur hat jene praxitelische Figur einen höhern Charakter, eine idealere dem Dionysos ähnliche Schönheit und Anmuth, während hier schon wegen der Verschiedenheit des Alters das naiv Idyllische vorwiegt. Wenn nun wirklich jene reifere Satyrgestalt dem Praxiteles zugeschrieben werden darf — wofür besonders die grosse Aehnlichkeit derselben mit dem wirklich von Praxiteles herrührenden Sauroctonos in der Stellung und überhaupt im Geschmack angeführt werden kann —, so möchte die Figur des Satyrknaben, die von jener unläugbar abhängig ist, von einem Schüler des Praxiteles herrühren. Sie würde dann ungefähr in die Zeit fallen, als die bukolische Poesie blühte, und einer solchen Geschmacksrichtung, die auf dem Gebiet der Poesie das Idyll hervorbrachte, entspricht die Statue auf's Genaueste.

Abg. Clarac pl. 296. Die Meinung, dass diese Statue nach dem Satyr des Protogenes copirt sei, ist von Welcker Akad. Mus. zu Bonn 2. Aufl. p. 26 Anm. 28 mit einleuchtenden Gründen bestritten. In der description du Louvre n. 146 wird der Gestus des Knaben unrichtig aufgefasst wegen der irrthümlichen Meinung, dass die Alten keine Querflöten nach unsrer Weise gekannt hätten. Vgl. z. B. das Berliner Mo-

* Im Römischen Saal n. 12 u. 62.

Digitized by Google

saik mit der Darstellung einer ägyptischen Landschaft, die Copie des pränestinischen.

652. Pansweibchen*, Marmorstatue in Villa Albani. Ergänzt sind beide Füsse, die rechte Hand mit der Flöte und Einiges an der Linken, doch ist das Motiv der Figur gesichert.

Diese allerliebste kleine Statue gewährt uns das seltene Schauspiel eines weiblichen Pan, aber in zarterer und edlerer Auffassung als je ein männlicher Pan dargestellt wird. Gewiss haben wir das Werk in der Originalgrösse vor uns, denn es verliert bedeutend, wenn man es sich vergrössert denkt.

Die Statue könnte mit den eben erwähnten flötenden Satyrknaben, denen sie sehr ähnlich ist, derselben Periode zugeschrieben werden und dass sie nicht früher als in alexandrinischer Zeit entstanden, ist freilich gewiss. Sie wird für einen Garten oder für ländliche Umgebung bestimmt gewesen sein, wie sich in Pompeji ein hübsches Beispiel eines von kleineren Satyrn und Panen belebten Gartens erhalten hat.

Abg. bei Clarac musée de sculpt. pl. 727. Vgl. E. Braun Ruinen u. Museen Roms p. 656.

653. Satyr mit einem Böckchen**, Marmorstatue in Madrid. Ergänzt sind Kopf und Füsse der Ziege, am Satyr beide Arme und das linke Bein vom Knie abwärts.

Composition und Stil dieser Gruppe sind gleich vortrefflich. Das trauliche Verhältniss zwischen dem Satyr und seinem Thier ist äusserst anziehend, der Stil sehr lebensvoll. Das Werk scheint griechisch und dürfte dann so manchen idyllischen Darstellungen aus der spätern Zeit der griechischen Kunst zuzurechnen sein. Der Fichtenkranz und die Syrinx die am Stamm hängt, sind nicht ausgeführt, und am Kinn des Satyrs ist ein Messpunkt stehn geblieben.

Abg. Clarac pl. 726 E. Vgl. Hübner die Antiken in Madrid p. 66 n. 59.

654. Pan und Olympus***, Broncegruppe aus Pompeji, im Antikenkabinet zu Arolsen befindlich.

Diese Gruppe ist die verkleinerte Copie einer schönen

* Im Römischen Saal n. 13.
** Ebendas. n. 11.
*** Im Saal der Thiere und Broncen n. 344.

Digitized by Google

in mehreren Exemplaren, deren schönstes sich zu Neapel befindet, erhaltenen lebensgrossen Gruppe. Plinius erzählt von einer sehr geschätzten Marmorgruppe des Pan und Olympus, die sich zu seiner Zeit in Rom befand und gewiss von Griechenland herübergeholt war, worauf schon der Umstand deutet, dass man den Künstler dieses Werkes nicht mehr anzugeben wusste. An demselben Ort war auch eine Gruppe des Chiron und Achill aufgestellt, gewiss übereinstimmend mit der in so vielen Copien erhaltenen Darstellung, in welcher der Centaur den jungen Helden auf der Leier unterrichtet, man hat daher vermuthet, Pan und Olymp möchten als ein Seitenstück zu dieser Gruppe componirt gewesen und also mit der uns erhaltenen Gruppe zu identificiren sein.

Diese Vermuthung ist sehr ansprechend, nur die Musik konnte Pan und Olymp — letzterer ist ja auch, wenngleich auf der Flöte ein berühmter Virtuose — zusammenführen und es war dann natürlich, dass der Gott den Knaben auf seinem Instrument, der Syrinx, unterrichtete.

Die Gruppe wäre höchst anziehend und ein reizendes plastisches Idyll zu nennen, wenn nicht die Lüsternheit des Gottes störend dazwischen träte. Denn in Pan erwachen bei dem Anblick des schönen Knaben thierische Begierden, denen er Ausdruck zu geben im Begriff ist.

Wir können nicht läugnen, dass dies Motiv den Reiz der Gruppe vernichtet und den Eindruck des Widerwärtigen hervorruft, die Gruppe ist ein signifikantes Beispiel für die Ausartung der Kunst ins Schlüpfrige. Wir werden das Original derselben, das gewiss griechisch war, in der Zeit nach Alexander aufzusuchen haben.

Vgl. Gädechens, Die Antiken des Fürstlich Waldeckischen Museums zu Arolsen n. 120. Stephani im Compte-rendu pour l'année 1862 p. 98 stellt eine ganz neue Erklärung dieser Gruppe auf, indem er die Zurückführung derselben auf die von Plinius erwähnte Gruppe bestreitet, in welcher vielmehr der Berichterstatter statt eines Marsyas einen Pan zu sehen geglaubt habe. Das ist eine etwas starke Zumuthung, da Plinius von einer allgemein bekannten und berühmten Gruppe spricht, die er ebendeswegen nicht anders bezeichnet haben wird, als wie sie im Publikum bekannt war. Es ist gewiss richtig, dass Olympus sonst nichts mit der Syrinx zu thun hat, aber in seiner Verbindung mit Pan, die wir nach der Stelle des Plinius anzunehmen haben, ist es doch sehr natürlich. Was aber die neue Erklärung betrifft, dass vielmehr Pan und Daphnis dargestellt seien, so bezweifle ich, ob ein Künstler den Daphnis, welchen sich das Alterthum gewiss wie Theokrit als eine Gestalt elegischer Art dachte, der Lüsternheit des Pan exponirt haben würde.

Digitized by Google

655. Pan*, Marmorstatue, 1840 im Piräus gefunden, in Athen, im Theseum befindlich.

Der Pfeiler, an dem die Figur steht, und die oben auf demselben eingeschnittene Vertiefung zeigen, dass das Werk zu einem grösseren architektonischen Ganzen, wahrscheinlich zu einer Balustrade gehörte. In Cambridge befindet sich eine ganz übereinstimmende Figur und andere Beispiele dafür, dass man die Pfeiler eines Geländers mit Hermenköpfen oder auch mit angelehnten Figuren verzierte, sind nicht selten. Die architektonische Verwendung erklärt die ruhige Stellung der Figur, und auch wohl die bei Pan nicht gewöhnliche Bekleidung, durch welche der Umriss der Figur der Form des Pfeilers sich besser anpasst. In der herabhängenden Linken hält er die Syrinx.

Die Figur war bemalt, man bemerkte bei der Ausgrabung Spuren von rother Farbe im Gesicht.

Abg. Schöll Archaeol. Mitth. Taf. 5, 9 p. 94. Le Bas monum. fig. pl. 30. Müller-Wieseler II, 43, 532. Vgl. Curtius im bull. 1840 p. 135. Michaelis Annali 1863 p. 310.

656. Der barberinische Faun**, Marmorstatue, gefunden unter dem Papst Urban VIII. in dem das Grabdenkmal Hadrians, das jetzige Castell St. Angelo umgebenden Graben, weswegen Winckelmann vermuthete, sie habe zu den Statuen gehört, die bei der Belagerung dieses Castells durch die Gothen zur Zeit Justinians von den Belagerten auf die Feinde herabgestürzt wurden. Die Statue kam zuerst in den Besitz der Barberini und von da in die Glyptothek in München, wo sie sich noch befindet. Ergänzt sind das rechte Bein fast ganz, auch das linke bis auf kleinere Stücke, der linke Vorderarm, der rechte Ellbogen, die Finger der rechten Hand.

Die Statue stellt einen seinen Rausch ausschlafenden Satyr vor, in unedler aber für ihn und seinen Zustand charakteristischer Haltung. Sie ist gewiss als ein griechisches Originalwerk zu betrachten, theils weil sie in einem Grade lebensvoll ist, wie wenig andere Antiken, theils weil derselbe Gegenstand auf einem kleineren griechischen Kunstwerk erwähnt wird, das nicht als Vorläufer, sondern nur als Nachfolger eines grösseren statuarischen Werks betrachtet werden

---

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 13.
** Im Saal des Barberinischen Fauns n. 13.

Digitized by Google

kann. Der Künstler desselben lebte jedenfalls vor Pompejus, womit wir demnach auch für die Marmorstatue eine Zeitgrenze gewinnen. Als Grenzpunkt nach rückwärts dagegen betrachten wir die Zeit Alexanders, denn bei aller Grossartigkeit der Anlage ist doch das Ganze so naturalistisch, dass es der vorlysippischen Kunst nicht zugeschrieben werden kann. Winckelmann sagte, der Satyr sei „kein Ideal, sondern ein Bild der sich selbst gelassenen einfältigen Natur.“

Abg. Müller-Wieseler II, 40, 470. Vgl. Winckelmann's Kunstgesch. XII, 3 § 6 u. V, 1, § 6. Schorn's Catalog z. Glyptothek n. 98, namentlich aber v. Lützow in d. Vhandl. d. 21. Philologenvsammlg. in Augsburg p. 71. Nur bezweifle ich das Wolfsfell und die daraus gezogene Folgerung ohne freilich selber das Fell genauer bestimmen zu können. Ueber das im Text erwähnte Werk des Antipater vgl. Plin. 33, 135.

657. Tanzender Silen*, Marmorstatue, 1824 im Sabinerlande am Monte Calvo gefunden. Von der Familie Borghese gekauft und in Villa Borghese befindlich. Ergänzt (in Gyps) sind die Arme, ausserdem ein Theil des linken Schenkels und der grössere Theil des Fells und des Stammes.

Die Ergänzung, wiewohl unter der Leitung von Thorwaldsen ausgeführt, scheint nicht richtig zu sein. Mehrfache Wiederholungen der Figur auf Reliefs beweisen vielmehr, dass der Satyr nicht die Becken schlug, sondern eine Doppelflöte im Munde hatte. Zum Beckenschlagen gehört auch eine etwas lebhaftere Aktion, das ruhige Herumdrehen im Kreise, wie es hier ausgedrückt ist, verlangt eine andere Musik. Endlich scheinen auch die aufgeblähten Backen einen Flötenbläser anzudeuten, ja man glaubt es dem Munde anzusehen, dass sich in jedem Winkel desselben eine Flöte befand.

Es ist nicht ein lustiger Tanz, den der Satyr tanzt, sondern — und hierin liegt die komische Pointe der Figur — der Satyr sucht in Bewegung und Mienen die grösste Feierlichkeit und Würde zur Schau zu stellen. Die ganze Figur reckt und streckt sich um einen möglichst imponirenden Eindruck zu machen. Aber das Feierliche gelingt ihm nicht recht, den linken Fuss setzt er über den rechten und besonders komisch ungraziös ist die Art, wie er den Fuss setzt, nämlich quer, so dass die Seitenfläche des Fusses nach aussen gewandt ist.

Hinsichtlich der Zeitbestimmung ist die Meinung aus-

---

* ~~Im Niobidensaal n. 79.~~

Digitized by Google

gesprochen worden, die Figur habe myronischen Charakter. Das ist aber schwerlich möglich. Man vergleiche nur den Kopf des myronischen Marsyas (n. 100), um einen Unterschied von Jahrhunderten zu empfinden. Dort überall stilistische Strenge, hier der freieste und üppigste Realismus. Auch konnte eine solche Statue wohl nicht eher entstehen, ehe die Künstler gelehrte Studien der Anatomie machten. Es tritt zwar in der wundervoll durchgeführten Biegung und Dehnung des Körpers durchaus keine Prätension hervor, da Alles aus dem Grundmotiv folgt, allein die Statue setzt doch eine gelehrte und studirte Richtung der Kunst voraus, und kann eben deswegen schwerlich vor der alexandrinischen Zeit entstanden sein.

Abg. Monum. d. inst. III, 59. Vgl. Wiese in Annali 1843 p. 266 ff. Die richtige Ergänzung ist von Brunn im Rhein. Mus. 1846 p. 468 ff. nachgewiesen, der auch auf die Uebereinstimmung dieses Satyrs mit Callistratus stat. 1 aufmerksam macht. Braun Ruinen und Museen p. 555 bestreitet die Ergänzung zum Flötenbläser, aber wie mir scheint, mit unzureichenden Gründen.

658. Ausschauender Satyr*, Marmorstatue, aus Lamia in Thessalien, jetzt in Athen.

Die Ergänzung der Figur kann theils nach vorhandenen Wiederholungen, theils nach den in den erhaltenen Theilen gegebenen Andeutungen mit Sicherheit bestimmt werden. Es ist ein in die Ferne hinausspähender Satyr, der eben deswegen auf den Fussspitzen steht und mit der Rechten die Augen bedeckte. Die Stellung ist für den neugierigen mit lüsternen Augen überall hinspähenden Dämon höchst charakteristisch.

Das Motiv ist dem der eben besprochenen Statue sehr ähnlich, es ist auch eine auf den Fussspitzen stehende sich ausreckende Figur. Die Formen sind freilich sehr verschieden, hier tritt uns ein weicherer Satyrtypus entgegen. Indessen kommen doch auch übereinstimmende Satyrgestalten von strafferer Bildung vor**, wodurch denn die Aehnlichkeit noch grösser wird.

Der Maler Antiphilus, der nicht früher als unter dem ersten Ptolemäer lebte, malte einen sehr berühmten Satyr mit dem Pantherfell, der den Namen Aposcopeuon führte. Damit

* Im Griechischen Saal n. 44.
** Vgl. z. B. eine schöne Broncestatuette im hiesigen Antiquarium.

Digitized by Google

ist genau die Stellung dieser Figur bezeichnet und ohne behaupten zu wollen, dass sie von dem Gemälde des Antiphilus copirt sei, glauben wir doch dies daraus entnehmen zu können, dass ihre Auffassung der Zeit des Malers entspricht. Ausserdem bestimmt uns die Aehnlichkeit mit dem eben besprochenen Werk auch diese Figur der alexandrinischen Periode zuzuweisen.

Abg. Schöll Archaeol. Mitth. Taf. 5, n. 11. Vgl. n. 68 p. 93 und p. 111. Eine sehr ähnliche Figur in Pompeji bei Overbeck, Pompeji II, Fig. 300a.

659. Marsyas*, Marmortorso, bei den im Jahre 1844 von L. Vescovali auf dem Palatin veranstalteten Ausgrabungen gefunden und im Berliner Museum befindlich.

Die Ergänzung kann nach den Indicien, die der Torso selbst bietet, und nach den zahlreichen Wiederholungen mit Sicherheit angegeben werden. Der Körper des Marsyas hing nämlich von einem Baum, der an der Rückseite der Figur noch Spuren hinterlassen hat, herab, indem beide Arme über dem Kopf befestigt waren; der Kopf hing betrübt nach unten.

Die Statue, entweder sie selbst oder ihr Original, war ein Theil einer Gruppe, in welcher die Vorbereitung zur Schindung des Marsyas — die Strafe für seine Ueberhebung, die ihn einen Wettkampf mit Apollo eingehen liess — dargestellt war. Die Zahl der Figuren, welche diese Gruppe bildeten, lässt sich nicht ganz genau bestimmen, doch waren mindestens drei nothwendig, Apollo, der das Messer zur Schindung schleifende Barbar (n. 660) und Marsyas.

Unter den vielen Wiederholungen dieser Figur ist die hiesige gewiss die schönste. Das Frische und Schwellende in der Behandlung des Nackten lässt in ihr ein griechisches Werk und zwar ein Originalwerk voraussetzen. Auch das Satyreske des Marsyas ist in den Formen und im Haarwuchs charakteristisch dargestellt. Die Haare auf der Brust und unter den Armen charakterisiren gemeinere Naturen und auch die Schamhaare werden an edleren Wesen viel bescheidener angegeben.

Indessen ist das Werk schwerlich früher entstanden als in der Periode nach Alexander. Zunächst ist schon der Gegenstand wenig erfreulich. Die Strafe der Schindung hat schon an sich — mag es auch durchaus gerecht sein, dass

* Im Römischen Kuppelsaal n. 10.

Digitized by Google

Marsyas überhaupt bestraft wird — etwas Widerwärtiges, ausserdem aber veranlasst der für die Gruppe gewählte Moment, die Schleifung des Messers, die peinlich hülflose Lage des armen Satyrs, gerade an dies Widerwärtige zu denken. Eine idealer gestimmte Zeit hätte schwerlich den Gegenstand in dieser Weise aufgefasst. Aber die Absicht des Künstlers ging auch nicht dahin, durch Darstellung von etwas ethisch Ergreifendem zu wirken, sondern vielmehr an dem herabhängenden Körper des Marsyas eine Probe seiner Kenntniss des Nackten und seiner Virtuosität in der Darstellung abzulegen. Die Statue ist dem borghesischen Fechter und dem borghesischen Satyr (n. 657) verwandt und aus einer Kunstrichtung hervorgegangen, der das Einfache und Natürliche nicht pikant genug war, die im Bewusstsein ihrer Virtuosität schwierige Aufgaben suchte und glänzend löste.

Die Fundnotiz im bullet. 1851 p. 17. Vgl. Michaelis Ann. 1858 p. 320 ff., der die Gruppe als aus drei Personen, Marsyas, Apollo und dem Schleifer bestehend zu reconstruiren sucht und mit Brunn (Ann. 1857 p. 129) einen sitzenden Apoll dem Marsyas gegenüber annimmt. Mir scheint diese Annahme etwas bedenklich, einmal weil der aufrechten Figur des Marsyas besser ein stehender Apoll entsprechen würde und sodann wegen sehr vieler Gemmen, die in dieser letzteren Weise componirt sind.

660. Schleifer von Florenz*, berühmte Marmorstatue, deren Ergänzung unbedeutend ist, sie betrifft hauptsächlich die drei ersten Finger der linken Hand.

Die Statue oder wenigstens der von ihr repräsentirte Typus war ein Bestandtheil derselben Gruppe, welcher die eben besprochene Figur des Marsyas angehörte. Sie stellt den Barbaren dar, der mit grinsendem Blick auf sein Opfer gerichtet, das Messer schleift, mit dem die Execution vollzogen werden soll. Wahrscheinlich nahm diese Figur die Mitte der Gruppe ein.

Der Künstler hat die Execution einem Barbaren übertragen im Anschluss an den Mythus, denn in Athen, wo der Mythus hauptsächlich seine Ausbildung erhalten, wurde das Schergenamt von Barbarensklaven versehen. Zudem erforderte die Handlung selbst eine gemeinere Natur. Diese gemeine Barbarennatur ist nun in allem Einzelnen, in der Stellung, in dem lederartigen Gewand, in der engen Brust, in der Schädel-

* Im Römischen Kuppelsaal n. 8.

Digitized by Google

bildung, die nach Blumenbach kosakenähnlich ist, in dem Bart und unordentlichem Haupthaar sehr charakteristisch und lebendig wiedergegeben. Auch treten wie am sterbenden Fechter die Hautfalten über den Knöcheln der Hände und die Adern stärker hervor als an idealen Gestalten üblich ist.

Die Gruppe gehört, wie schon beim Marsyas bemerkt, der griechischen Kunst nach Alexander an, als nicht mehr allein ideale Schönheit, sondern auch das Hässliche in seinen charakteristischen Erscheinungen von den Künstlern zum Vorwurf genommen wurde.

Zur Charakteristik einer früheren Erklärungsweise bemerken wir, dass diese Figur, ehe sie ihren richtigen Namen erhielt, für den Barbier erklärt wurde, der dem Cäsar die Verschwörung des Achillas und Pothinus entdeckte.

Abg. Müller-Wieseler II, 14, 155. Vgl. O. Müller's Handbuch §. 362, 4 und namentlich Meyer Amalthea I, 286 ff. und zu Winck. Kunstgesch. 11, 1 § 10, wo auch die Ergänzungen genau angegeben. Im Zusammenhang mit anderen Darstellungen der Marsyasmythe neuerdings besprochen von Michaelis Ann. 1858 p. 298 f. und Stephani Compte-rendu 1862, 134.

661. Junokopf*, von Marmor, in Villa Ludovisi. Die Nasenspitze und Unbedeutendes am Halse ist ergänzt.

Wenn auch im Leben, wie wir aus Homer sowohl als aus den attischen Grabsteinen sehen, die Verschleierung des Kopfes in gleicher Weise bei Jungfrauen wie bei Matronen üblich war, so finden wir doch, dass die Kunst wenigstens in ihrer vollendeten Zeit unter den göttlichen Frauen in dieser Beziehung unterscheidet. Artemis z. B., die im älteren Stil wohl mit einem Schleier vorkommt, verliert ihn später, als eigenthümlich kann die Verhüllung des Kopfes nur an Juno, Ceres und Hestia betrachtet werden, kurzum an Göttinnen, in deren Charakter etwas Ernstes, Feierliches und Würdevolles liegt, das eben durch die Verhüllung verstärkt werden soll.

Der Ausdruck dieses Kopfes ist überwiegend milde. Vergleichen wir den Farnesischen Kopf (n. 89), die Ludovisische Colossalbüste (n. 433) und diesen, so sehen wir stufenweise den junonischen Ernst und ebenso die Strenge des Stils sich mildern. Letzterer ist daher nothwendigerweise der späteste,

---

* Im Saal des Barberinischen Fauns n. 21.

Digitized by Google

wir vermögen aber nicht eine genauere Zeitbestimmung anzugeben.

Vgl. Meyer z. Winck. Kunstgesch. V, 2 §. 7. O. Müller Handb. §. 352, 4 leitet den Schleier der Juno von ihrer Eigenschaft als Braut des Zeus ab, aber sollte er nicht dieselbe Veranlassung haben, wie der Schleier der Demeter und Hestia?

662. Junokopf*, von Marmor, früher in Palast Pentini, im Jahre 1838 dem Papst geschenkt und seitdem im Vatikan. Ergänzt sind Hals und Brust mit dem unteren Theil der Locken, Nase und Oberlippe.

Die Göttin hat wie die Juno Ludovisi eine mit Blumen geschmückte und nach der Mitte zu anschwellende Stirnkrone. Es ist aber sowohl in der Bewegung als in den Formen und im Ausdruck des Kopfes bereits alle Strenge, die den früher betrachteten Junoköpfen eigen war, verschwunden. Man würde ohne die äusseren Zeichen der Stirnkrone und der herabhängenden Locken die Königin des Olymps schwerlich erkennen.

Abg. Monum. d. inst. II, 52. Annali 1838 p. 21 ff. Vgl. Kekulé Hebe p. 70 f.

663. Vatikanischer Apollo**, Marmorstatue, am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts in der Nähe von Antium (Capo d'Anzo), einem Lustort der römischen Kaiser, gefunden. Julius II. kaufte sie noch als Cardinal, und liess sie als Papst durch Michelangelo im Belvedere des Vatikans aufstellen. Ergänzt sind durch Montorsoli, den Schüler Michelangelo's, die linke Hand und die Finger der Rechten. Ob der Marmor griechisch oder cararisch ist, darüber hat man viel gestritten, die bedeutendsten Autoritäten entscheiden sich für das Letztere.

Das ursprüngliche Motiv der Figur ist erst in der neuesten Zeit erkannt. Man nahm früher mit dem Ergänzer an, dass der Gott in der Linken den Bogen gehalten und schwankte nur über das Ziel seines Schusses, kürzlich aber ist in Petersburg eine kleine in allem Wesentlichen übereinstimmende Statue zum Vorschein gekommen, in welcher die linke Hand erhalten ist und zwar nicht den Bogen, sondern die Aegis

* Im Saal des Barberinischen Fauns n. 16.
** Im Saal des Farnesischen Stiers n. 11.

Digitized by Google

haltend, die demnach auch für diese Statue vorauszusetzen ist. Der Gott war dargestellt, wie er durch die mit dem Medusenkopf geschmückte Aegis, das Symbol der Furcht und des Schreckens, einen Feind hinwegscheucht. Wer dieser Feind sei, ist nicht mit Sicherheit zu sagen, man denkt zunächst an die Scene der Ilias, in welcher Apollo, den Trojanern beistehend, die Griechen durch die Aegis in die Flucht treibt, aber es verdient auch eine geistreiche Vermuthung erwähnt zu werden, nach welcher die Gallier, die das delphische Heiligthum im Jahre 278 anzugreifen wagten, dem erzürnten Gott gegenüber zu denken seien. Es ging die Sage, dass der Gott ihnen als ein Jüngling von überirdischer Schönheit unter Sturm und Ungewitter erschienen und sie vom Parnass herabgestürzt habe, und in der That würde diese Sage ihre plastische Darstellung nicht treffender haben finden können, als in dieser Statue, die den Gott im höchsten Glanze der Jugendschönheit mit dem Schreckbild der Aegis an seinen Feinden vorüberwandelnd darstellt. Denn dies ist der glücklich gewählte Moment, der Gott stellt sich nicht den Galliern entgegen, wie ein Krieger dem andern, sondern nur hinwandelnd wie eine glänzende Erscheinung scheucht er leicht die Feinde zurück.

Der Apoll von Belvedere ist kein Originalwerk, denn es ist kürzlich in Rom ein genau auch in den Maassen übereinstimmender Marmorkopf zum Vorschein gekommen, der durch seinen strengeren und einfacheren Stil jenem gegenüber wie ein Originalwerk aussieht. Aber auch wenn dieser Kopf nicht das Original sein sollte, würden wir doch nicht die Meinung für richtig halten können, dass dem belvederischen Apollo ein Original von Bronce zu Grunde liege. Gerade an dieser Statue empfand Goethe die Schönheit und Wirkung des Marmors, das Glänzende und Prächtige der Figur würde zum grossen Theil seine Wirkung verlieren.

Wenn wir annehmen, dass der Gott den Galliern gegenüberstehend gedacht ist, so ist damit schon eine Zeitgrenze gegeben. Man war aber auch schon immer aus der Betrachtung des Werks selbst zu der Ansicht gekommen, dass es nicht in der Blüthezeit der griechischen Kunst entstanden sein könne. Winckelmann zwar preist diesen Apoll als das höchste Werk der alten Kunst, allein abgesehen von den Entdeckungen nach Winckelmann, die auf das künstlerische Urtheil nicht ohne Einfluss waren, so ist Winckelmanns Hymnus

Digitized by Google

mit seinen eigenen kunsthistorischen Principien in Widerspruch, namentlich mit dem, was er über die Grazie des hohen und schönen Stils sagt. Denn nach diesen Principien gemessen, würde der Apollo nicht so hoch zu schätzen sein, aber Winckelmann vergass sich selbst, hingerissen durch die Poesie der Erfindung und die Schönheit der Ausführung. Und wer könnte die Poesie dieses „geistreichsten“ antiken Werkes läugnen? Aber andererseits ist eben so gewiss, dass die Statue nicht Stich hält, wenn sie nach jenem von Winckelmann in den Bemerkungen über die Grazie gegebenen Maassstabe gemessen wird. Sie wirkt zu plötzlich und überraschend und hat nicht die Einfalt und Würde der früheren Zeit, der Künstler hat nicht mehr an seinen Gott geglaubt, sondern ihn wie ein glänzendes, entzückendes Bild seiner Phantasie vor sich gesehen. Daher auch die Zierde, ja Eleganz, mit der er ihn ausgestattet, die reich verzierten Sandalen, das sorgfältig angeordnete und mit Salben bereitete Haar, das für diese Auffassung eben so angemessen ist, wie es vom Standpunkt der früheren Zeit aus künstlich und geziert erscheinen würde.

Die Petersburger Bronce ist von Stephani, Apollon Boedromios 1860 herausgegeben. Der neugefundene im Besitz des Bildhauers Steinhäuser befindliche Kopf ist neben dem der vatikanischen Statue in doppelter photographischer Abbildung in den Monum. d. inst. 1867 publicirt und von Kekulé in den Annali 1867 p. 124 ff. in überzeugender Weise charakterisirt. Dort ist auch die neueste Literatur angeführt.

664. Apollo mit seinem Greif*, Marmorrelief, im J. 1805 bei den im Colosseum veranstalteten Ausgrabungen gefunden und im Vatikan befindlich.

Das grössere Ganze, zu dem dieses Fragment gehört, ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen, erhalten ist nur die Figur des Apollo, der seinen linken Arm, wie es scheint, auf die Leier stützte, von welcher ein Stück zurückgeblieben, während rechts von ihm der grösstentheils erhaltene Greif steht. Das Relief ist von sehr gutem Stil und könnte griechisch sein.

Das Werk befindet sich im museo Chiaramonti unter n. 2.

665. Artemis von Versailles**, Marmorstatue, seit Heinrich IV. oder Franz I. in Frankreich, an verschiedenen

---

* Im Treppenhaus n. 30.
** Im Saal des Farnesischen Stiers n. 13.

Digitized by Google

Orten, befindlich, seit dem Anfang dieses Jahrhunderts im Louvre. Ergänzt ist durch Barthélemy Prieur der linke Arm.

Wir sehen in dieser Statue die Artemis als rüstige Jägerin, wie sie mit ihrer Hirschkuh dahineilt, und von dem Geräusch eines aufspringenden Thieres getroffen, sich umsieht und sogleich nach dem Köcher greift, um einen Pfeil herauszunehmen. Die Hindin neben ihr hat man wohl, weil ihr gegen die Natur ein Geweih gegeben ist, für das berühmte goldgehörnte Thier erklärt, welches Herakles verfolgte, und demgemäss das Motiv der Figur anders gedeutet, allein auch andere Hindinnen hat die Kunst der Schönheit wegen mit Geweih ausgestattet, es ist hier offenbar keine bestimmte Hindin gemeint, sondern das Thier ist die Begleiterin der Artemis, wie Apollo seinen Greif neben sich hat. Schon auf den ältesten Monumenten ist es in diesem Sinne der Göttin beigegeben.

Die Darstellung der kurz bekleideten Artemis scheint der griechischen Kunstblüthe fremd und erst aufgekommen zu sein, als man die Göttin einseitig unter dem Bilde einer schlanken Jägerin auffasste, sowie sie uns hier entgegentritt. Die schlanke und hohe Gestalt, die schon Homer an der Artemis hervorhebt, ist hier durch die Verkleinerung des Oberkörpers und namentlich des Kopfes im Vergleich zu den Beinen noch besonders betont.

Die Statue ist mit höchster Eleganz gearbeitet, sie gleicht darin und in allem Uebrigen so sehr dem Apoll von Belvedere, dass sie gewiss mit Recht derselben Zeit, ja demselben Künstler zugeschrieben wird.

Ein griechisches Original späterer Zeit scheint dieser Figur zu Grunde zu liegen, wenigstens wird uns von einer Erzstatue in Phelloe in Achaja berichtet, in welcher Artemis in dem Moment dargestellt war, wie sie den Pfeil aus dem Köcher nahm. Unsere Figur aber werden wir, wie den Apoll vom Belvedere, als eine Copie betrachten dürfen.

Vgl. die Literatur und Abbild. in O. Müller's Handbuch §. 364, 1. Descript. du Louvre n. 178. M. Wagner in den Annali 1836 p. 163. Welcker Akad. Mus. z. Bonn n. 65.

666. Sogenannter Jason*, Marmorstatue, in der Villa Hadrian's bei Tivoli gefunden, aus dem Besitz des Duca

* Im Niobidensaal n. 25.

Braschi zu Rom an den König Max Joseph von Baiern verkauft und durch König Ludwig für die Glyptothek in München erworben. Der Kopf ist antik, aber nicht zugehörig, ebenso der linke Schenkel; beide sind von anderem Marmor als das Uebrige. Ergänzt sind beide Arme, das rechte Bein und der rechte Vorderfuss. Die Ergänzung ist aber richtig.

Die Statue ist unter der ihr von Winckelmann in etwas naiver Weise gegebenen Benennung „Jason“ bekannt. Es sei, meinte Winckelmann, Jason, der zum Pelias gerufen, nur am rechten Fuss beschuht herankam, weil er in der Eile vergessen, auch den linken Fuss mit dem Schuh zu bekleiden. Winckelmann übersah, dass der Jüngling den zweiten neben ihm stehenden Schuh auch wohl anlegen wird, wenn er mit dem anderen fertig geworden.

Es ist uns aus dem Alterthum die Beschreibung einer Hermesstatue erhalten, die in der Stellung genau mit diesem „Jason“ übereinstimmt. Der Blick des Hermes war nach oben gerichtet, als ob er „lausche auf die Befehle des Vaters.“ Auch eine Münze, auf welcher Hermes durch seinen Stab bezeichnet ist, stimmt bis auf die Richtung des Kopfes mit der Statue

Es ist also Hermes dargestellt und zwar in seiner Eigenschaft als Götterbote. Wie wir bei Homer lesen, wenn ein Gott sich auf die Reise macht, dass er zunächst die schönen Sandalen anlegt, so hier. Und um die Eilfertigkeit des Götterboten zu charakterisiren, ist er bereits mit den Schuhen beschäftigt, während er noch den Auftrag erhält, und hält nur inne, um seine Aufmerksamkeit ganz dem Auftraggeber zu widmen. So sind in einem prägnanten Moment die beiden Eigenschaften eines guten Boten, das aufmerksame Erfassen des Auftrags und die rasche Bereitschaft zur Ausführung, glücklich vereinigt, dass er aber schnell und gewandt seinen Auftrag ausführen wird, dafür bürgt die Schlankheit und Elastizität seiner Glieder. Auch die Stellung ist sprechend, nicht ruhig behaglich, sondern rasch und belebt, man vergleiche zwei ziemlich übereinstimmende Figuren am westlichen Fries des Parthenon*, um den Unterschied dieser bewegteren Stellung von einer mehr ruhigen und spannungslosen zu empfinden.

Das Original dieser Statue denkt man sich lieber in Erz

* Im Griechischen Saal n. 209. 218.

Digitized by Google

als in Marmor ausgeführt, weil das in ersterem Fall mögliche Fehlen der Stütze die Leichtigkeit der Figur nicht wenig heben würde; die jetzt verdeckte Gewandung würde dann die Glieder der Figur zusammenschliessen. Es scheint übrigens nicht der Blüthezeit der Kunst anzugehören, denn der Charakter des Hermes ist mehr genreartig anmuthig, als von göttlichem Ernst erfüllt, und die schlanke Grazie der Figur setzt die von Lysippus vertretene Kunstrichtung voraus.

Vgl. Schorn im Catalog d. Glyptothek n. 152. Die richtige Benennung gab O. Müller im Handbuch §. 380, 7 vgl. §. 157, 3 u. 412, 4. Im Uebrigen kann ich auf Lambeck: de Mercurii statua vulgo Jasonis habita 1860 verweisen. Unter den Repliken hat die im Hause Landsdown einen unzweifelhaft antiken und zugehörigen Kopf. Derselbe stimmt im Ausdruck nicht mit dem gewöhnlichen Typus des Merkur und hat auch nicht die krauslockigen Haare.

✝ 667. Hermes*, Marmorstatue in Florenz. Ergänzt sind beide Vorderarme und der Hut. Im Original stützt sich die Figur nicht auf einen Knotenstock, sondern auf einen Stamm, über dem ein Widderfell hängt.

Die Benennung der Figur ist durch eine in Trier befindliche übereinstimmende Broncestatuette mit unzweideutigen Attributen des Hermes gesichert. Vielleicht würde dieselbe auch über das Motiv der Figur, das uns unklar ist, Auskunft geben, sie ist aber leider noch nicht näher bekannt. Das Widderfell, das den Stamm belebt, kommt dem Hermes als Heerdengott zu.

Die graziöse Statue ist, wie schon die Aushöhlung des Augensterns zeigt, erst in römischer Zeit entstanden, es wäre aber nicht unmöglich, dass sie von einem griechischen Original abstammte. Nur dürfen wir dies Original schwerlich in der Blüthe der Kunst suchen, für welche die ganze Auffassung der Statue etwas zu leicht scheint.

Abg. Zannoni galeria di Firenze Ser. IV, t. 130. Müller-Wieseler II, 311. Vgl. Wieseler a. a. O., zu dessen Bemerkungen ich noch hinzufüge, dass die spitzen Ohren, die Thiersch an der Statue entdeckt haben will, nicht vorhanden sind.

668. Kopf des Hephästus**, von Marmor, vor etwa zehn Jahren auf Piazza di Spagna in Rom gefunden und im Vatikan befindlich.

---

* Im Römischen Saal n. 8.

** Im Saal des Barberinischen Fauns n. 15.

Digitized by Google

In den kräftigen und breiten Formen dieses gut gearbeiteten Kopfes ist der tüchtige und thätige Arbeiter geschildert, zugleich aber hat der Kopf etwas Bürgerliches und Prosaisches, etwas Leidenschaftsloses aber auch Schwungloses, was ebenso charakteristisch ist für den Charakter des Hephäst. Die eiförmige Mütze war die Tracht des niederen Volkes, der Handwerker und Schiffer.

Abg. Monum. d. inst. VI. VII, tav. 81, geistreich erklärt von Brunn Annali 1863 p. 421 ff.

669. Nemesis*, Marmorstatue, in der Villa Hadrians bei Tivoli gefunden und im Vatikan befindlich. Ergänzt ist der rechte Arm, der ursprünglich vielleicht ein charakterisirendes Attribut hielt.

Den Gestus des linken Arms deutet man gewöhnlich nach dem Vorgang einiger griechischer Epigramme so, dass Nemesis den Unterarm (welcher der Länge der griechischen Elle entspricht) hervorkehre, um damit zunächst sinnlich, dann aber in symbolischem Sinn auf das Maass hinzudeuten, dessen Beobachtung sie fordert. Aber wir gestehen, diese Erklärung nur für eine witzige epigrammatische Pointe ansehen zu können, der ursprüngliche Sinn dieses Gestus ist gewiss ein anderer. Denn warum sollte er hier nicht dasselbe bedeuten, was er so oft und so natürlich ausdrückt, nämlich die züchtige Verschämtheit, zumal da die Senkung des Kopfes aus demselben Gefühl entspringt, nämlich auch nur der Ausdruck der Scheu (*αἰδώς*) und Sittsamkeit ist? Und wie könnte man schöner die Nemesis charakterisiren, als durch das Bild einer züchtig verschämten Jungfrau, die durch ihren ganzen Habitus den sittlichen Begriff der *αἰδώς* ausdrückt? Denn auch die Gewandung ist so wunderbar einfach und anspruchslos, wie es zur Darstellung eines so reinen und ernsten Begriffs nothwendig ist.

Unzweifelhaft ist diese Figur, von welcher auch eine Wiederholung im Lateran existirt, eine ächt griechische Erfindung, es ist uns aber nicht möglich, eine nähere Zeitbestimmung des Originals zu geben.

Abg. Visconti Pio-Clem. II, 13. Vgl. O. Müller Handb. §. 398, 4. Sittsame, verschämte Jungfrauen, z. B. Bräute, werden sehr oft mit demselben Gestus dargestellt, den diese Nemesis macht.

* Im Römischen Saal n. 20.

Digitized by Google

670. 671. Viktoria, einen Stier opfernd*, zwei Marmorgruppen, 1773 von Gavin Hamilton in der Villa des Antoninus Pius in Lanuvium gefunden, dann in die Townley'sche Sammlung und mit dieser ins britische Museum übergegangen. An beiden sind die Flügel und der rechte Arm der Nike ergänzt.

Die Gruppe, die mit leisen Verschiedenheiten in allen Denkmälergattungen unzählige Male wiederkehrt, stellt ein für einen Sieg dargebrachtes Opfer dar, und zwar ein Stieropfer, welches als das feierlichste galt. Der Künstler hat nicht den wirklichen Vorgang bei der Tödtung des Opferthiers nachgeahmt, sondern ein belebteres und poetischeres Bild erfunden, indem er den Stier als fliehend und erreicht von seiner Verfolgerin darstellte. Vielleicht sind diese beiden Gruppen zur Verewigung eines Sieges aufgestellt, doch ist die Darstellung oft auch nur als beliebte Dekoration ohne Beziehung auf ein bestimmtes Faktum wiederholt worden.

Die Composition ist gewiss griechisch und findet sich schon in der Vasenmalerei. Die Nacktheit der Viktoria und der pathetische Charakter des Ganzen erlauben uns aber nicht, das Original über die Zeit Alexander's hinaus zu datiren.

Abg. marbles of the brit. mus. X, 25. 26. Vgl. Zoëga zu bassiril. II, tav. 60. Ellis the Townley gallery I p. 289 und die unteritalische Vase im bullet. napolet. VI tav. 2, n. 3. 4. Jahn Archaeol. Ztg. VIII, 207 führt diesen Typus auf Myron oder Menaechmus von Sicyon als Urheber zurück; mir scheint, dass an den ersteren nach dem ganzen Charakter der Gruppe nicht zu denken ist. An den letzteren denkt auch Brunn Gesch. d. gr. K. I, 418.

672. Medusenkopf**, Hautrelief von Marmor, früher im Palast Rondanini in Rom, seit 1808 in der Glyptothek zu München. Ergänzt ist die Nasenspitze und Unbedeutendes am Haar und an den Schlangen.

Das Haupt der Meduse, von den griechischen Dichtern als ein Aeusserstes von Schrecken und Grauen bezeichnet, wurde seit den ältesten Zeiten als ein abwehrendes Symbol, als ein Apotropäon, in der bildenden Kunst dargestellt. Auf Schilden und Panzern, Thürflügeln und den verschieden-

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 15. 16. In demselben Saal befindet sich unter n. 266 ein in München befindliches fragmentirtes Thonrelief mit derselben Vorstellung.

** Im Treppenhaus n. 133. Duplikat unter n. 158.

Digitized by Google

artigsten Geräthen finden wir es nicht selten, die Vasenbilder gewähren dafür namentlich viele Beispiele. Dieser Zweck, verbunden mit einer gewissen phantastischen Neigung der ältesten Kunst, erklärt es, dass wir in der früheren Zeit das Medusenhaupt immer wild und abschreckend hässlich vorgestellt finden (vgl. n. 12). Später dagegen, als die Kunst mehr darnach strebte, die Vorgänge des inneren Lebens darzustellen, betrachtete man das Medusenhaupt nicht mehr allein als ein Symbol des Schreckens, sondern auch als ein abgeschlagenes Haupt, dessen psychologischer Ausdruck entsprechend wiedergegeben werden müsse, und man ging sogar so weit, den Kopf im Profil darzustellen, womit nothwendigerweise auf den Zweck des Apotropäon verzichtet wurde. Dieses Bestreben, Interesse, ja Mitleid für das sterbende Haupt zu erwecken, führte dazu, das Wilde und Hässliche der früheren Zeit mehr und mehr zu dämpfen. Eine abweichende Sagenform, welche der Meduse hohe Schönheit zuschreibt und zuerst von Pindar angedeutet wird, der von der „schönwangigen" Meduse spricht, kann auch zu jener Umänderung beigetragen haben.

Der vorliegende berühmte Kopf ist im Moment des Erstarrens dargestellt, aber nicht in so weich rührender Auffassung, wie namentlich auf einigen späteren Gemmen. Wie überall in der älteren Kunst, ist es eine Maske ohne Hals, und an den früheren Typus, der im Allgemeinen freilich der höchsten Schönheit hat weichen müssen, erinnern noch die Breite in den Backen und die im Munde sichtbaren Zähne. Die Flügel am Kopf sind von der ganzen Gestalt der Meduse, die in der Kunst nach dem Vorgang des Aeschylus geflügelt dargestellt wurde, auf die Maske übertragen, sie scheinen durch ihre Stellung anzudeuten, dass die Maske nicht für ein Rund, sowie sie hier eingelassen ist, componirt war. Ob der Kopf an dem das Schreckende so sehr zurücktritt, als Apotropäon dienen sollte, ist uns zweifelhaft. Hinsichtlich der Zeitbestimmung des Werkes können wir nur dies behaupten, dass die freiere Behandlung des Haares nicht über Alexander hinauszugehen erlaubt.

Vgl. Levezow Ueber die Entwicklung des Gorgonen-Ideals in der Poesie und bildenden Kunst der Alten, Berlin 1833 (Aus den Schriften der Kgl. Akademie), wo auf Taf. 5 n. 50 eine Abbildung gegeben ist; Schorn's Catalog zur Glyptothek n. 134. Meyer z. Winck. Kunstgesch. V, 2. 20 und Feuerbach Vatik. Ap. p. 61.

Digitized by Google

673. Nackter Jüngling*, Marmorstatue im Palast Ruspigliosi zu Rom. Ergänzt sind der rechte Arm ohne die Hand und der linke Arm vom Ellbogen bis ans Handgelenk.

Es hat sich eine grosse Anzahl von Wiederholungen dieses anziehenden Typus erhalten, an welchem das Müde, Matte und Trauernde charakteristisch ist, aber eine treffende Erklärung ist noch nicht gefunden. Eine in Neapel befindliche Copie, die in der Rechten eine der Granate ähnliche Frucht hält und sich mit der Linken auf einen Pfeiler stützt, an den ein kleines Idol lehnt von der Art wie sie gewöhnlich auf Persephone bezogen werden, hat die Vermuthung hervorgerufen, dass die Figur in den Kreis der Todesgottheiten gehöre.

Abg. Monum. d. inst. 1856 tav. 21. Vgl. Archaeol. Ztg 1862 p. 305.

674. Allegorische Figuren**, Marmorrelief, in Thyrea (Astro) entdeckt, dann ins Museum auf Aegina versetzt, jetzt vermuthlich in Athen befindlich.

Die Inschriften lehren uns eine Telete (die mystische Feier), Euthenia (Ueberfluss) und Epiktesis (Erwerb) kennen, es ist uns aber nicht möglich, sie auf die einzelnen Figuren zu vertheilen und noch weniger den Sinn der Darstellung anzugeben. Das Idol auf dem Baum sieht wie eine Artemis aus. Schnitzbilder in den Zweigen eines Baums aufzustellen, war im Alterthum zu allen Zeiten gebräuchlich.

Nach den Formen der Inschrift ist das Relief nicht vor dem ersten vorchristlichen Jahrhundert entstanden.

Abg. Annali 1829 tav. C, 1. p. 132. Vgl. Ann. 1837, p. 117. O. Müller erklärt das Idol für eine Artemis, Handbuch § 52, 2. Welcker Griech. Götterl. III p. 232 meint dass das Relief unvollständig sei und bezieht den Namen Telete auf die sitzende Figur, die er aber kurz zuvor (p. 137) Epiktesis genannt hatte.

675. Farnesischer Herakles***, Marmorstatue, 1540 in den Thermen des Caracalla gefunden, seit 1790 in Neapel. Ergänzt sind die Nasenspitze, die Hälfte des linken Unterarms nebst der Hand und vielleicht auch die rechte Hand mit den Aepfeln. Die Aepfel waren aber ursprünglich da, sie sind

* Im Niobidensaal n. 69.
** Im Treppenhaus n. 179.
*** Ebendas. n. ~~190.~~ 681

Digitized by Google

wenigstens in einer Wiederholung der Figur in Palast Spada zum Theil erhalten.

Der Heros steht da am Ende seiner Mühen, denn er hat die Hesperidenäpfel, den letzten Siegespreis, in Händen, aber nicht siegesfroh, sondern matt und gebeugt von der Last seines mühevollen Lebens. Seine ganze Erscheinung, die aufgetriebenen Adern, die geschwollenen Muskeln, drücken Mühe und Arbeit aus, und auch seine Gedanken sind nur rückwärts und nicht vorwärts gerichtet. Diese Auffassung des Herakles ist der älteren griechischen Kunst, welche die Heroen voll Feuer und Thatenlust darzustellen pflegt, fremd, Lysippus war, wie es scheint, der erste, der einen trauernden Herakles darstellte.

Gewöhnlich wird nun auch diese Statue auf ein Original des Lysippus zurückgeführt, da sich eine übrigens unbedeutende Copie des Herakles erhalten hat, die inschriftlich als Werk des Lysippus bezeichnet ist. Aber die Aechtheit der Inschrift ist angefochten, und wenn wir sie auch gelten lassen wollten, so müssten wir das Lysippische der Farnesischen Statue doch nur auf das Motiv beschränken, da die übertriebenen Formen schwerlich diesem Künstler zugeschrieben werden können. Das Motiv ist allerdings entweder von Lysippus oder nicht lange nach ihm erfunden, die Ausführung der Figur aber fällt erst in spätere römische Zeit. Man hat dies mit Recht schon daraus geschlossen, dass der Augenstern ausgehöhlt ist, eine Weise der Darstellung, die erst um die Mitte des zweiten christlichen Jahrhunderts üblich wurde.

Die Inschrift an dem Fels nennt als Verfertiger den Glykon von Athen. Aus den Buchstabenformen geht nur dies hervor, dass Glykon nicht vor dem ersten Jahrhundert v. Chr. gelebt hat.

Abg. Müller-Wieseler I, 38, 152. Vgl. namentlich Stephani, der ausruhende Herakles p. 162 ff., ausserdem Brunn Gesch. d. gr. Künstler I p. 549 ff. Overbeck Gesch. d. gr. Pl. II p. 244 ff.

676. Der Torso vom Belvedere*, unter Julius dem Zweiten in der Nähe des Theaters des Pompejus gefunden, seitdem im Belvedere des Vatikan. Schon im Alterthum versuchte man ihn zu restauriren, wie man an den Hinterbacken

* Im Saal des Farnesischen Stiers n. 5.

Digitized by Google

bemerkt, in denen sich auch noch Reste von Eisen zur Befestigung des Neuen befinden.

Wie der Torso zu ergänzen, darüber ist viel gestritten, es fehlt eben an einer besser erhaltenen Wiederholung, die das Räthsel sogleich lösen würde. Eine Zeit lang glaubte man, dass eine Hebe an der linken Seite des Heros gestanden habe, bis Versuche von Bildhauern die Unmöglichkeit einer solchen Gruppirung darlegten, jetzt ist man wieder zu Winckelmann's und Heyne's Annahme eines einsam sitzenden Herakles zurückgekehrt und geneigt, den Torso nach dem Vorbild einer Lysippischen Statue zu ergänzen, welche in der Linken die Keule, in der Rechten den Becher hielt und den Kopf etwas nach oben richtete. Das am linken Knie zurückgebliebene Bruchstück würde dann von der Keule herrühren.

Wie man aber auch die Figur restauriren mag, unzweifelhaft ist Herakles im Zustande der Vergötterung vorgestellt, wie Winckelmann sah, dessen begeisterte Beschreibung zugleich das Treffendste von Allem bleibt, was über diesen Torso geurtheilt ist. Er stellte diesen aderlosen, weichen und gleichsam verklärten Körper dem Farnesischen Herakles (n. 675) als einem Bilde irdischer Mühseligkeit gegenüber. Damit stimmt Danneckers Urtheil, indem er sagte, der Torso sei Fleisch, der Laokoon Marmor.

Den Unterschied aber zwischen diesem Torso und den Sculpturen des Parthenon, in denen wir jetzt die höchste Schönheit des Nackten bewundern, deutet ein Wort Thorwaldsen's an, der ein leises Raffinement in dem Torso zu empfinden glaubte. Dürfen wir uns in dieser Frage eine Meinung auszusprechen erlauben, so scheint uns das Nackte an den Sculpturen des Parthenon frischer und elastischer, weicher und gleichsam empfindender am Torso.

Winckelmann behauptete dass die griechischen Künstler die göttlichen Wesen um ihnen gleichsam einen verklärten Leib zu geben, ohne Adern dargestellt hätten, die Sculpturen vom Parthenon, die er noch nicht kannte, haben uns aber gelehrt, dass die Aderlosigkeit an göttlichen Wesen nur ein Raffinement späterer Künstler war, die durch Veränderung der gegebenen Naturformen Wirkung zu machen suchten. Auch der Künstler des Torso, Apollonius des Nestor Sohn aus Athen, der sich vorn am Sitz der Figur eingeschrieben hat, kann nicht vor der Zeit des Pompejus gelebt haben.

Digitized by Google

Der Fundort der Statue scheint die Annahme zu empfehlen, dass dieselbe einst zum Schmuck des Theaters des Pompejus gedient habe.

Vgl. die ältere Literatur bei O. Müller Handb. § 160, 5. 411, 3., ausserdem Michaelis bull. 1860 p. 122 ff. Overbeck Gesch. d. gr. Pl. II p. 230 ff. Brunn Gesch. d. gr. Künstl. I, 542 ff. Stephani Ausruh. Herakles p. 149 ff.

677. Nessus und Dejanira (?)*, Marmorrelief, früher in Palast Verospi in Rom, jetzt im britischen Museum. Das Relief macht auf den ersten Anblick einen modernen Eindruck, der aber nur durch die Restaurationen Cavaceppi's hervorgerufen wird. Alt sind nämlich nur die beiden Figuren mit Ausnahme der Beine und des Schwanzes am Centauren und beider Vorderarme der Dejanira, ausserdem die Vase und der obere Theil des Baums. Alles Uebrige ist neu.

Die gewöhnliche Erklärung ist nicht hinlänglich begründet, es muss nicht gerade Nessus und Dejanira, sondern kann ebensowohl irgend ein frauenraubender Centaur sein, wie wir sie am Parthenon und am phigalischen Fries dargestellt fanden. Ja die Art wie der Centaur die Frau fasst, empfiehlt geradezu die Annahme eines gewaltsamen Raubes und wäre aus der Geschichte von Nessus und Dejanira nicht recht verständlich.

Die Gruppe ist höchst geistvoll und lebendig componirt und entweder selbst griechisch oder Copie eines griechischen Originals. Vergleicht man sie mit den entsprechenden Scenen am Parthenon oder phigalischen Fries, so empfindet man einen Unterschied von Jahrhunderten. Eine so malerische und bewegte Composition konnte nicht vor dem dritten Jahrhundert entstehn.

Die Vase auf der Säule ist Andeutung eines Grabmals, wir bezweifeln aber dass sie irgend eine materielle Bedeutung für das Bild habe.

Vielleicht ist das Relief nur ein Fragment einer grösseren Composition.

Abg. Marbles of the british museum II pl. 15.

678. Perseus und Andromeda**, Marmorrelief, in Rom unter Palast Muti bei SS. Apostoli gefunden, dann im Besitz der Pamphili, jetzt im capitolinischen Museum.

* Im Gewerbeinstitut.
** Ebendas.

Digitized by Google

Das Meerungeheuer liegt getödtet da und Andromeda steigt eiligen Schritts von dem Felsen, an dem sie angeschmiedet war, herab, unterstützt von Perseus, dessen Linke das versteinernde Medusenhaupt sorgfältig hinter dem Rücken verbirgt. Die ganze Haltung des Mädchens ist zunächst nur durch die Rücksicht auf ein vorsichtiges Herabsteigen veranlasst, aber drückt doch auch ihre innere Stimmung aus. Wenigstens ist der jungfräulich gesenkte Kopf so charakteristisch, und das flatternde Gewand deutet die freudige Eile an, mit der sie ihrem Erretter entgegengeht.

Die Composition dieses Reliefs ist gewiss griechisch, wenn auch nicht aus früherer Zeit. Dazu ist das Ganze zu malerisch, und in der Art wie das Gewand der Andromeda die Körperformen ausdrückt, ist ein leises sinnliches Raffinement nicht zu verkennen.

Abg. E. Braun Zwölf Basreliefs griech. Erfindung Taf. 10. Vgl. Braun Ruinen und Museen Roms p. 164.

679. Paris und Helena*, Marmorrelief, früher in der Sammlung des Herzogs von Noja, jetzt in Neapel. Das Gesicht der Venus ist ergänzt.

Es ist die Ueberredung von Paris und Helena zum Liebesbunde, als Werk von Aphrodite und Eros dargestellt. Noch zögern beide, Helena senkt auf die Zurede der Aphrodite, die ihren Arm um ihren Hals geschlungen, das Haupt und erhebt die Rechte in leiser Geberde der Abwehr; Paris weist dem Eros gegenüber, der sich vertraulich an ihn geschmiegt hat, mit der Linken nach oben, offenbar zu den Göttern, welche die Verletzung des Gastrechts ahnden würden. Die Scene ist in der Behausung der Helena vorgehend zu denken und die hohen Stiefel sollen den Paris als von der Reise einkehrend bezeichnen. Eigenthümlich ist die kleine Figur oben auf dem Pfeiler, die durch die Inschrift als Peitho bezeichnet ist. Nicht eine Statue derselben kann gemeint sein wegen der Art wie sie sich niedergelassen hat, sondern eben dies und die Kleinheit ihrer Figur führen darauf, dass sie in ähnlicher Weise an der Handlung betheiligt zu denken ist, wie eine Lokalgottheit. Ihr numen waltet an diesem Ort, sie ist unsichtbar gegenwärtig und versichert den Betrachtenden über den günstigen Erfolg von Aphrodite's Bemühungen,

* Im Niobidensaal n. 54a.

Digitized by Google

den die zwar nicht heftig abweisende aber doch zögernde Haltung von Paris und Helena in Frage zu stellen scheint. Der Vogel in ihrer Rechten soll wohl der Ueberredungsvogel, die Jynx, sein, der korbähnliche Aufsatz auf ihrem Kopf scheint einen Fruchtkorb vorzustellen, er ist ein Symbol Fruchtbarkeit spendender Gottheiten und in diesem Sinne auch hier zu fassen.

Es sind mehrere Wiederholungen dieses Reliefs vorhanden, von denen übrigens wohl keine das Originalwerk ist. Dass das Original guter griechischer Zeit angehört, ist nach der Zartheit der Composition, der Grazie der Gestalten und der immer noch flächenartigen Behandlung des Reliefs gewiss anzunehmen. Doch reicht es schwerlich über die Mitte des vierten Jahrhunderts zurück, denn derartige zarte Liebesscenen scheinen früher nicht Gegenstand der Kunst gewesen zu sein. Auch der Stil scheint die Kunstrichtung des Praxiteles bereits vorauszusetzen, die Gestalt des Eros hat namentlich etwas sehr Weiches.

Zu bemerken ist noch, dass den Figuren mit Ausnahme des leicht kenntlichen Eros die Namen beigeschrieben sind. In der Blüthe und besonders in der älteren Zeit der griechischen Kunst war die Hinzufügung der Namen, wie wir aus manchen Nachrichten und unter den erhaltenen Werken besonders aus den Vasen und Gemmen ersehn, sehr gewöhnlich, während sie in den späteren Perioden seltener wird. In alter Zeit schrieb man sogar ganze Sprüche hinzu, wie auch in der ältern Zeit der modernen Plastik und Malerei geschah, und eben dies beweist, dass die Inschriften nicht bloss den Zweck hatten einer mangelhaften Charakteristik der Personen zu Hülfe zu kommen, sondern auch das Interesse am Stoff beleben sollten. Das Interesse am Stoff des Kunstwerks tritt aber in der spätern Zeit immer mehr zurück hinter dem Interesse an der Form.

Abg. Winckelmann monum. ined. 115. Mus. borbon. 3, 40. Millin Gal. mythol. 173, 540. E. Braun, Zwölf Reliefs, Vign. 2 zu Taf. 8. Overbeck Galerie heroischer Bildw. Taf. 13, 2, (der übrigens p. 268 die Geberden von Helena und Paris missversteht.) Vgl. O. Jahn Peitho p. 19 und Stephani Compte-rendu pour l'année 1861 p. 121 und 1863 p. 72.

680. Pelops und Hippodamia*, Thonrelief, im britischen Museum befindlich.

* Im Treppenhaus n. 172. Duplikat unter n. 181.

Digitized by Google

Dieses in mehreren Exemplaren erhaltene Relief wurde früher auf die Entführung der Helena durch Paris gedeutet, jetzt dagegen glaubt man gewöhnlich den Wettkampf des Pelops darin zu erkennen, indem man sich auf den Mythus bezieht, dass Oenomaus, der Vater der Hippodamia, den Freiern, die mit ihm den Wettkampf eingehen wollten, die Tochter in ihren Wagen mitgab, damit sie mit ihr beschäftigt nicht Acht gäben auf die Pferde und um so leichter von ihm besiegt würden. Man muss gestehn, die Darstellung passt auf beide Begebenheiten und der phrygische Jüngling kann ebensowohl Paris wie Pelops, die bräutlich verschleierte Frau so gut Helena wie Hippodamia sein. Was uns bestimmt, der letztern Deutung den Vorzug zu geben, ist dies, dass wir auf Vasenbildern ganz ähnliche, und zwar unzweifelhaft auf Pelops bezügliche Gruppen wiederfinden. Allerdings besitzen wir dann in dem Relief nur ein Stück der ursprünglichen Composition, in welcher der Wagen des verfolgenden Oenomaus nicht fehlen konnte, aber eine solche Herausnahme einer einzelnen Gruppe aus einer grösseren Composition ist besonders bei diesen Thonreliefs, die nur als architektonische Dekoration dienten, leicht denkbar.

Die Originalcomposition scheint guter griechischer Zeit anzugehören.

Die alte Erklärung bei Winck. monum. ined. 117 ist neuerdings wieder aufgenommen von Stephani, Compte-rendu p. l'année 1861 p. 139. Die andere Erklärung ist zuerst von Welcker zu Philostr. p. 309 aufgestellt. Vgl. Archaeol. Ztg. 1853 p. 55. Ueber den im Text berührten Mythus vgl. Ritschl, Ann. 1840 p. 173 Anm. 1.

681. Borghesischer Fechter*, Marmorstatue, im Anfang des 17. Jahrhunderts in Capo d'Anzo, dem alten Antium gefunden, zuerst in Borghesischem Besitz und seit 1808 im Louvre. Restaurirt sind der rechte Arm und das rechte Ohr.

Der am linken Arm sichtbare ringförmige Gegenstand ist die Handhabe eines Schildes und zwar die mittlere Handhabe desselben, die gerade an dieser Stelle getragen wurde. Die Finger der linken Hand sind so gekrümmt, wie es erforderlich wäre, wenn die Hand in die zweite am Rande des Schildes befindliche Handhabe hineingriffe. Man könnte glauben, dass die erhaltene Handhabe nur der Rest eines ur-

---

* Im Niobidensaal n. 21.

Digitized by Google

sprünglich vorhandenen ganzen Schildes sei, indess würden, wenn man ihn von Marmor denkt, Spuren eines Bruches und wenn man Bronce annimmt, die zur Befestigung nothwendigen Löcher auf der ganz unbearbeitet gelassenen Oberfläche der Handhabe zurückgeblieben sein. Offenbar wollte sich der Künstler nur mit der in der Handhabe gegebenen Andeutung eines Schildes begnügen, er bedurfte auch, wie wir sehen werden, nicht mehr.

Es ist ein Krieger oder richtiger Fechter vorgestellt, der sich mit dem Schilde am linken Arm gegen einen höher stehenden Feind, etwa einen Reiter, den er scharf im Auge hat, zu decken sucht. Aber nicht bloss zu decken, denn die Figur hat bereits die Stellung der Parade, in welcher sie den linken Fuss vor, den rechten zurück setzen würde, verlassen und ist im Ausfall selbst begriffen, es wird im Augenblick der entscheidende Stoss mit dem in der Rechten vorauszusetzenden Schwert erfolgen. Dieser Moment erklärt den Ausdruck der höchsten Spannung, den das Gesicht zeigt.

Es ist schwer zu verstehn, wie man bei dieser Figur an eine Gestalt der Heroenwelt hat denken können, noch schwerer dass man ihr die Namen eines Achill oder Theseus gegeben hat. Vielmehr ist das Profil und der ganze Kopf der grade Gegensatz eines idealen Typus und offenbar aus der gemeinen Natur entlehnt. Für die Intentionen des Künstlers war aber dieser gemeinere Typus gerade am passendsten.

Denn die Statue hat gewiss allein gestanden und der Gegner, zu dem der Fechter hinaufblickt, ist nur supponirt. Einmal hat man dies mit Recht aus der Künstlerinschrift am Stamm geschlossen, die, wenn das Werk nur die Hälfte einer Gruppe wäre, gewiss an einer andern Stelle stände, und sodann ist es wohl nicht möglich, einen höher stehenden Feind mit dieser Figur zu einer irgend erträglichen Gruppe zusammenzustellen. Der Künstler hat uns also nicht einen wirklichen Kämpfer, sondern eine Kampfstellung, eine interessante Fechterstellung, zeigen wollen und zu solchem Zweck wäre der Typus edler Heroen unpassend gewesen. Er beantwortet uns nicht die Frage, gegen wen der Kampf gerichtet ist und um was es sich handelt, er hat vielmehr absichtlich alles sachliche Interesse beseitigt, um alle Aufmerksamkeit auf seine Kunst zu concentriren. Zu diesem Zweck hat er die Stellung so gewählt, dass das reichste anatomische Detail zur Entfaltung kommt, und die Darstellung desselben ist so vollendet,

Digitized by Google

dass die Statue als Muster zum Studium der plastischen Anatomie berühmt ist. Wir sind nicht im Stande, über die Vorzüge nach dieser Seite hin ein competentes Urtheil abzugeben, doch sind sie jedenfalls nicht geeignet, ein tieferes Interesse an dem Werk hervorzurufen.

Bei dieser Auffassung versteht man, dass der Künstler Alles fernhielt, was den Gedanken an eine bestimmte Situation, sei es des Mythus oder des Lebens erwecken könnte. Der Krieger hat keinen Helm und vom Schild ist nur eine Andeutung gegeben. Der wirklich dargestellte Schild würde übrigens auch dem auf allseitige Betrachtung angelegten Werk hinderlich geworden sein.

Es ist schon hiernach klar, dass wir uns mit diesem Werk nicht mehr in der Blüthe der Kunst befinden, deren Künstler von einer bestimmten Thatsache des Mythus oder des Lebens ausgingen und ein sachliches Interesse beanspruchten. Hier dagegen liegt die Pointe in dem formellen Können, das sich absichtlich eine schwierige Stellung sucht, um sie desto glänzender zu überwinden. In dieser Beziehung glauben wir die Statue mit dem Borghesischen Satyr (n. 657) und dem Marsyas (n. 659) zusammenstellen zu können.

Auch die schlanke, mehr von Gewandheit als von Kraft zeugende Gestalt und der sehr kleine Kopf deuten auf spätere Entstehung. Und dies wird endlich bestätigt durch die Inschrift, die uns den Agasias, des Dositheos Sohn aus Ephesos als Verfertiger kennen lehrt. Wir besitzen keine weiteren Nachrichten über diesen Künstler, nur können wir aus der Form der Buchstaben schliessen, dass die Statue nicht vor Sulla entstanden ist. Wie lange nachher sie aber entstanden, ist nicht sicher zu bestimmen, nur scheint sie sich besser für das Ende der eigentlich griechischen Kunstentwicklung als für die römische Zeit der Kunst zu eignen.

Vgl. Descript. du Louvre n. 262. Die Literatur bei Welcker Akad. Mus. 2. Aufl. n. 35 und O. Müller Handb. § 157, 3. Winckelmann hatte übrigens den mehr plebejischen Charakter des Kriegers richtig erkannt. Vgl. namentl. Kunstgesch. Buch 11. Kap. 3. § 12 mit Meyer's ebenfalls sehr guter Note. Die Annahme eines Ballonschlägers wird übrigens schon durch die Handhabe widerlegt, die, wenn sie zu irgend einem Gebrauch beim Ballspiel gedient haben sollte, doch mindestens auf ihrer Oberfläche nicht vollkommen roh gelassen wäre. Vgl. ausserdem Overbeck Kunstarchaeol. Vorles. p. 164. Gesch. d. gr. Plast. II, 252. und Brunn Gesch. d. griech. Künstl. I p. 577 ff.

682. Ringergruppe*, aus Marmor, an derselben Stelle und in demselben Jahre mit der Niobegruppe (n. 412) gefunden, zuerst in Villa Medici in Rom aufgestellt, seit 1677 in Florenz. Ergänzt sind die Unterbeine, der rechte Arm des Siegers und die linke Hand des Besiegten. Die Köpfe — offenbar Niobidenköpfe — sind antik aber aufgesetzt, weil man die Figuren als zur Niobegruppe gehörig betrachtete.

Der rechte Arm des Siegers ist schwerlich richtig ergänzt, er macht eine Geberde, als ob er dem Anderen einen Faustschlag versetzen wollte, es handelt sich aber nicht um einen Faust-, sondern um einen Ringkampf, und zwar um die Art des Ringkampfs, bei der auf der Erde so lange fortgekämpft wurde, bis sich Einer für besiegt erklärte. Man sieht deutlich, wie der Besiegte sich mit aller Kraft wieder zu erheben sucht, während der Sieger ihn mit grösserer Kraft niederhält.

Dass diese Gruppe, deren Figuren nur mit sich beschäftigt sind, ein Ganzes für sich bilde und nicht etwa zur Niobegruppe gehöre, ist jetzt allgemein anerkannt. Die Gruppe ist auch ihrem ganzen Charakter nach verschieden. Der Künstler derselben strebte nicht nach irgend welchem höheren Ausdruck, sondern war nur auf die Darstellung des Körperlichen gerichtet und zwar suchte er, indem er Fleisch auf Fleisch legte und drücken liess, die Schwellung der Muskeln so weich und elastisch wie möglich darzustellen.

Wir haben Nachricht von einer Gruppe des Kephissodot, des Sohnes des Praxiteles, die aus einer ähnlichen Kunstrichtung hervorgegangen zu sein scheint. Es war ein, sei es erotisches, sei es athletisches Symplegma, von so weich elastischem Fleisch, dass Plinius davon sagen konnte: digiti corpori verius quam marmori impressi. Es ist nicht daran zu denken, die Florentinische Gruppe mit diesem Werke des Kephissodot zu identificiren, denn der Ausdruck des Plinius, der ein Eindrücken der Finger ins weiche Fleisch andeutet, würde auf erstere nicht passen, aber die Tendenz beider Werke scheint ähnlich gewesen zu sein und ist bezeichnend für eine auf sinnliches Raffinement arbeitende Kunst.

Abg. Müller-Wieseler I, 36, 149. Vgl. Stark Niobe p. 259 ff. namentlich aber Meyer's vortreffliche Note zu Winckelmann Kunstgesch. IX, 3 § 19, der auch gegen die Identität der Gruppe mit dem Werk des Kephissodot schon dasselbe Bedenken äussert, das später von O.

* Im Niobidensaal n. 62.

Digitized by Google

Jahn Ztschr. f. Alt. 1841 p. 754 Anm. geltend gemacht ist. Die Restauration der rechten Hand des Siegers tadelt mit Recht Wolff im Archaeol Anz. 1864, 206, aber sein eigner Vorschlag ist wohl nicht möglich. Die Richtung des ergänzten rechten Arms konnte wohl keine andre sein, als der Ergänzer angenommen hat. Wie die Geberde der Hand zu denken, ist mir unklar.

683. Ruhender Krieger*, Marmorstatue in Villa Ludovisi. Der Kopf gehört nicht zur Statue, er ist von anderem Marmor, neu sind der linke Unterarm, die Finger der rechten Hand mit dem Schwertgriff und beide Füsse.

Da der Kopf fehlt, so ist schwer zu sagen, ob eine ideale, etwa heroische Gestalt, oder eine der Wirklichkeit angehörende Figur dargestellt sei. Es darf als wahrscheinlich angenommen werden, dass die Figur zu einem grösseren Ganzen gehört hat, zu einer Kampfscene. Der Krieger hat sich niedergesetzt, um auszuruhen von den Anstrengungen des Kampfes.

Die Figur macht entschieden den Eindruck eines griechischen Werks.

Geistreiche, aber für mich unwahrscheinliche Vermuthungen über diese Figur bei E. Braun Ruinen p. 569, der auch die Zugehörigkeit des Kopfes irrthümlich voraussetzt.

684. Sogenannte Diana von Gabii**, Marmorstatue, 1792 in der Umgegend von Gabii gefunden, zuerst in Borghesischem Besitz, seit 1808 im Louvre. Ergänzt sind die rechte Hand und die untere Hälfte des linken Beins.

Die Statue wurde wegen des aufgeschürzten Untergewandes und wegen einer leisen Aehnlichkeit ihres Kopfes mit dem der Diana von Versailles (n. 665) für eine Diana erklärt, die sich zur Jagd rüste. Aber ohne Bogen und Köcher wäre diese Intention wohl nicht verständlich. Von anderer Seite wird die Figur für eine Nymphe der Diana erklärt, wozu wir aber keinen Anlass finden. Wir können nur an ein Genrebild denken, der Künstler beabsichtigte nichts weiter, als ein graziöses Mädchen im Moment des Ankleidens darzustellen.

Wenige Werke des Alterthums stehen dieser Statue an Anmuth gleich, doch dürfen wir sie wegen der vollkommen

---

* Im Römischen Kuppelsaal n. 14.

** Bronceabguss im Griechischen Hof n. 2, ein Gypsabguss im Gewerbeinstitut.

Digitized by Google

freien Natürlichkeit der Darstellung nicht über Lysippus hinaus datiren.

Abg. Visconti monum. Gabini n. 32. Clarac musée de sculpt. pl. 285. Vgl. Visconti Op. var. IV, 75 ff. und die übrige Literatur bei Panofka im Programm zum elften Berliner Winckelmannsfest p. 7, der die Statue übrigens ganz willkürlich Atalante nennt.

685. Wasserholendes Mädchen*, Marmorstatue, in der Nähe von Rom vor Ponte molle bei der Osteria la Finocchia gefunden, von W. v. Humboldt angekauft, auf dessen Schloss Tegel bei Berlin sie sich noch jetzt befindet. Ergänzt ist (vermuthlich von Thorwaldsen) der Kopf, der linke Arm mit dem Krug, der rechte mit einem Stück des Gewandes, und der rechte Fuss.

Von den zahlreichen Wiederholungen dieser Figur ist keine, wie es scheint, vollständig erhalten, doch ist die Ergänzung der Figur gewiss richtig. Es ist ein Mädchen dargestellt, das zur Quelle herabsteigt, um Wasser zu schöpfen und mit grosser Anmuth das Gewand, um es nicht zu benetzen, mit der Rechten in die Höhe zieht.

An eine mythologische Darstellung, etwa eine Nymphe, zu denken, verbietet die Tracht des Mädchens. Es ist gewiss ein Genrebild, die Figur sieht ganz wie aus dem Leben genommen aus. W. v. Humboldt, der die Figur täglich vor Augen hatte, hat sie in einem Sonett gefeiert und die unbewusste natürliche Anmuth als besondere Schönheit an ihr hervorgehoben. Sie gehört auch gewiss zu den anmuthigsten Statuen der alten Kunst.

Unter den vorhandenen Wiederholungen ist keine künstlerisch so werthvoll wie diese, die sich auch im Maass von den übrigen in Lebensgrösse ausgeführten unterscheidet. Doch fragt sich, ob sie die Originalgrösse bewahrt habe. Das kleine Format scheint zwar dem graziösen Charakter des Werks entsprechender, indessen hat im Allgemeinen unter Copien verschiedener Grösse die grössere Copie die Wahrscheinlichkeit für sich, der Originalgrösse näher zu stehen. Denn für verkleinerte Copien ist im Leben weit mehr Veranlassung gegeben, als für vergrösserte.

Hinsichtlich der Zeitbestimmung kann nur dies mit einiger Sicherheit behauptet werden, dass das Werk nicht in der

* Im Niobidensaal n. 28.

Digitized by

classischen Zeit der griechischen Kunst, also nicht vor Alexander entstanden sein kann. Eine Eigenthümlichkeit der Gewandung, die sich in classischer Zeit nicht findet, scheint dies zu beweisen, die Falten des Untergewandes sind nämlich unter dem Obergewand sichtbar, in ähnlicher Weise wie an der sogenannten Ceres (n. 686) und an der berühmten durch das Berliner Exemplar am würdigsten vertretenen Statue der Polyhymnia, deren Ueberwurf freilich noch weit feiner und florartiger angenommen ist. Von einem gewissen Raffinement lässt sich diese Behandlung des Gewandes schwerlich freisprechen, und eben darum mag sie der früheren Zeit fremd sein, denn im Leben kannte man die durchscheinenden Gewänder auch schon damals. Man sieht aber an den erwähnten Statuen, wie allmählich der raffinirte Luxus des Lebens auch in die Kunst eintritt.

Wenn aber auch nicht in der Blüthe der Kunst entstanden, so ist die Statue doch ihrer grossen Anmuth wegen für ein griechisches Werk zu halten und dieser Periode zuzuschreiben.

Die Inschrift Anchyrrhoe auf dem Blundell'schen Exemplar hat das richtige Verständniss der Figur verhindert, sie ist jetzt als modern erkannt. Vgl. Conze Arch. Anz. 1864 p. 221. Das Sonett v. W. v. Humboldt steht in den Gesamm. W. III p. 400 n. 17.

686. Angebliche Ceres*, Marmorstatue, aus dem Besitz der Familie Mattei von Clemens XIV. für den Vatikan angekauft, wo sie sich noch befindet. Ergänzt ist die linke Hand mit den Aehren. Der Kopf ist aufgesetzt und seine Zugehörigkeit zur Figur nicht sicher.

Die Ergänzung der Aehren ist rein willkürlich, zur Annahme einer Ceres ist durchaus keine Veranlassung, um so weniger, wenn der Kopf zur Figur gehören sollte, der für Ceres zu jugendlich ist. Man könnte ihn wegen der Frisur für einen Porträtkopf halten, aber auch an Idealköpfen findet sich dieselbe Anordnung des Haars und die Formen entsprechen einigermaassen den Venusköpfen. Er hat aber entschieden griechischen Charakter, was der gleich im Folgenden zu erwähnende Kopf noch deutlicher zeigt.

Auch die höchst elegante Gewandung ist von griechi-

---

* Im Niobidensaal n. 68. Ein Duplikat dieser Figur in Bronce befindet sich im Griechischen Hof n. 8.

Digitized by Google

schem Stil. Wie an der Nymphe von Tegel (n. 685) und der Polyhymnia des hiesigen Museums lässt das Obergewand die Falten des Untergewandes durchscheinen.

Visconti Pio-Clem. I zu tav. 40, Gerhard Beschreibg Roms II, 2, 276 und E. Braun Ruinen p. 508 halten sämmtlich den Kopf für zugehörig und meinen, es sei eine Muse dargestellt, letzterer übrigens nicht ohne auf einige individuelle Züge aufmerksam zu machen, zu denen freilich das Achselband nicht gehört, das sich ebenso gut an idealen Gestalten z. B. am östlichen Giebel des Parthenon findet. Mir schien vor dem Original der Kopf durchaus nicht zugehörig.

687. Frauenbüste*, von Marmor, in der Glyptothek zu München befindlich und gewiss aus Griechenland stammend.

Der Kopf stimmt mit dem der ebenerwähnten Figur überein, nur dass er weit schöner und gewiss ein griechisches Originalwerk ist.

Zu bemerken ist, dass der Kopf nicht die Form einer Herme, sondern einer Büste hat. Die älteste, einfachste, strengste und am meisten monumentale Form der Verewigung ist zwar die Herme, aber es scheint doch schon in guter griechischer Zeit der Kunst die belebtere Büste daneben aufgekommen zu sein. Die Basis ist modern, aber gewiss im Sinne des Ursprünglichen ergänzt, der attische Säulenfuss gab das Motiv für die Basen der Statuen und Büsten.

Vgl. Schorn's Catalog d. Glyptothek n. 83. Ein anderes Beispiel einer griechischen Büste ist der Zeuskopf des hiesigen Museums n. 142.

688. Mädchen mit der Muschel**, Marmorstatue im Louvre, früher in Villa Borghese. Ergänzt sind der linke Unterarm und der ganze rechte Arm mit der Schulter.

Auf der Basis der Figur sind Muscheln angedeutet, das Mädchen ist also am Strand eines Flusses liegend zu denken, und der Gedanke des Restaurators, dass sie eine Muschel in der Rechten gehabt und wasserschöpfend dargestellt sei, ist mehr als wahrscheinlich. An eine Nymphe aber, die Wasser spendet und nicht schöpft, ist nicht zu denken, sondern es ist eine Figur des Lebens, die in reizend mädchenhafter Stellung hingelagert ist. Sie ist der oben erwähnten Statue in Tegel (n. 685) zu vergleichen.

Dieselbe Figur nur mit verändertem Motiv und Alter

---

* Im Niobidensaal n. 89.

** Im Römischen Saal n. 31.

Digitized by Google

findet sich sehr oft wiederholt, darunter auch in einem Exemplar griechischen Stils. Ein griechisches Original ist daher jedenfalls vorauszusetzen. Auch die Gewandung des Mädchens, das nur an einer Seite zusammengenähte Unterkleid, entspricht griechischer Sitte, und die den griechischen Werken so sehr eigene, präcise Unterscheidung des Stoffes am Ober- und Untergewand ist, wenn auch getrübt, doch noch erkennbar.

Wir werden das Original dieser Figur etwa gleichzeitig mit der Statue von Tegel ansetzen dürfen.

Abg. Clarac pl. 323. Monum. scelti Borghesiani I, 32. Vgl. description du Louvre n. 686 und die folg. Statue.

689. Knöchelspielerin*, Marmorstatue, um 1730 auf dem Caelius gefunden, aus der Sammlung Polignac in das Berliner Museum übergegangen. Ergänzt sind der rechte Vorderarm, die rechte Schulter und der Hals

Diese Statue geht mit der eben betrachteten offenbar auf dasselbe Original zurück. Nur ist das Motiv verschieden und im Einklang damit auch das Alter, da das Knöchelspiel vorwiegend eine Belustigung des jüngeren Alters war. Auch die Gewandung stimmt nicht ganz überein, das dort aufgeschlitzte Untergewand ist hier geschlossen, wie es für diese Statue, deren Kopf offenbar Porträt ist, angemessener war.

Es ist schwer zu sagen, in welcher Figur das Originalmotiv beibehalten ist. Die Composition selbst giebt darüber keinen Aufschluss, nur der Umstand, dass in mehreren Wiederholungen dieses Typus, darunter in der schönsten von allen, das Motiv des Knöchelspiels wiederkehrt, ist der Annahme günstig, dass die Berliner Figur dem Original näher stehe.

Man hat bemerkt, dass das Knöchelspiel eigentlich ein Paar von Spielern erfordere, und dass daher die Figur oder vielmehr ihr Original wohl nur die Hälfte einer Gruppe sei. Allerdings sieht man auf den Monumenten immer nur Paare von Spielern und wenn es auch denkbar ist, dass ein Einzelner sich mit dem Knöchelspiel belustigte, zumal da nicht alle Arten dieses Spiels Gewinnspiele waren, so ist doch das paarweise Spiel entschieden natürlicher. Es kommt noch hinzu, dass das Mädchen mit der Linken eine Anzahl Knöchel

* Im Römischen Saal n. 28.

Digitized by Google

bedeckt, die wenn es sich nicht um ein Gewinnspiel handelte, überflüssig wären. Wir müssen daher die Vermuthung, dass die Figur nur eine aus einer Gruppe herausgenommene Einzelfigur sei, die man ihrer besonderen Anmuth wegen einzeln wiederholte, für sehr wahrscheinlich halten.

Was das Spiel selbst betrifft, so hatten die Astragalen, die ursprünglich aus Thierknöcheln gefertigt und dann in anderem Material nachgeahmt wurden, nicht wie die Würfel, Augen oder sonstige Zeichen auf ihren einzelnen Seiten, die bei der Ungleichheit der Seiten des Astragals überflüssig gewesen wären, im Uebrigen war das Spiel dem Würfelspiel gleich und die verschiedenen Würfe hatten auch verschiedenen Zahlenwerth.

Abg. Visconti Op. var. IV, tav. 24 p. 169 ff. Vgl. Wolff in den Nuove mem. d. inst. p. 333 ff. dessen Bemerkung über die Zugehörigkeit der Figur zu einer Gruppe ich mir aneigne, ohne seinen weiteren Vermuthungen folgen zu können.

In Betreff des Spiels nimmt man gewöhnlich (Becker Gallus III p. 326 ff. u. A.) an, dass die Astragalen wie die Würfel mit Augen bezeichnet gewesen seien. Aber zunächst hat keiner der erhaltenen oder abgebildeten Astragale, soviel ich weiss, Augen, sodann wären wie schon im Text angedeutet, die Augen, die bei den gleichen Seiten der Würfel nothwendig sind, bei den ungleichen Seiten des Astragals überflüssig, endlich spricht dafür die Stelle des Pollux IX, 99 *τὸ σχῆμα τοῦ κατὰ τὸν ἀστράγαλον πτώματος ἀριθμοῦ δόξαν εἶχεν.* Vgl. Lucian Amor. 16.

690. Sogenannter Alcibiades unter Hetären*, Marmorrelief, aus Farnesischem Besitz, 1790 nach Neapel versetzt. Ergänzt sind der Kopf des Jünglings und der Frau mit der (bis auf das unterste Stück neuen) Leier, an ihrer Nachbarin der linke Arm.

Die hergebrachte Bezeichnung dieses Reliefs als Alcibiades unter Hetären ist zwar unbegründet, geht indessen doch von dem richtigen Gefühl aus, dass das Werk uns in das griechische Privatleben hineinführe. Denn es ist nicht daran zu denken, dass Bacchus mit den Grazien — die Cymbeln in der Hand des bekleideten Mädchens haben den Gedanken an Bacchus veranlasst, die indessen auch bei nicht religiösen Feiern üblich waren — oder gar Apollo mit Musen oder Grazien dargestellt sei. Schon das Lager führt in eine ganz andere Sphäre, ausserdem aber die ganze Handlung, die sich sichtlich um die Verführung eines Jünglings dreht.

---

* Im Niobidensaal n. 117.

Digitized by Google

In der Gestalt des Jünglings, in der angelehnten Haltung, in dem herabgleitenden Gewand ist treffend ausgesprochen, dass er in weiche und üppige Träumereien versunken ist. Das Mädchen neben ihm, mit einem knapp ananliegenden nichts verhüllenden Gewand bekleidet, scheint mit ihren Cymbeln die Sinne des Jünglings aufregen zu wollen, die beiden anderen sind offenbar in heimlicher Unterredung begriffen über das gegen den Jüngling einzuschlagende Verfahren. Die eine leise herabsteigend vom Lager fasst an die Kithar des Jünglings, um sie ihm, wie es scheint, unvermerkt zu entziehen, die andere zupft an seinem Gewande. Es hat den Anschein, als ob diese ebenso graziösen wie leichtfertigen Frauen den Jüngling aus seiner noch etwas zu idealen, durch die Kithar träumerisch erregten Stimmung herausreissen und auf reellere ihren Wünschen entsprechende Zwecke richten möchten.

Das Relief ist also ein Genrestück, für die Sittengeschichte interessant, insofern es eine lebendige Vorstellung von der verführerischen Grazie griechischer Hetären giebt und nicht minder für die Kunstgeschichte als charakteristisches Beispiel einer raffinirten Kunstrichtung, die sittlich anstössige Gegenstände durch die Grazie der Form dem Auge einzuschmeicheln sucht. Dass es griechischen Ursprungs ist, wird nicht bezweifelt werden können, ja man möchte es wegen der grossen Grazie als attisch bezeichnen. Vor dem Schluss des vierten Jahrhunderts aber ist es wohl nicht entstanden, denn nicht eher scheint jene Richtung aufgetreten zu sein, die sich zur Sklavin feinerer Sinnenlust machte. Auch die nicht seltenen ähnlichen Scenen der Vasenbilder sind schwerlich älter.

Hinsichtlich des Reliefs ist zu bemerken, dass der vortretende Fuss des Jünglings etwas empfindlich die Grenze der übrigen Figuren überschreitet. Das Lager tritt schräg aus dem Grunde hervor, um die neben demselben stehenden Figuren in gleicher Reliefhöhe mit den auf demselben befindlichen halten zu können.

Vgl. Finati il museo borbon. n. 283. Gerhard u. Panofka Neapels Antiken n. 283.

691. Zwei Frauen neben einem Idol*, Terrakotta-

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 396.

Digitized by Google

relief aus Athen, das zuerst Stackelberg, dann Thiersch besass und sich jetzt im Museum zu Carlsruhe befindet.

Eine Deutung dieses Reliefs vermögen wir nicht zu geben, die beiden Frauen, von denen die eine einen Spiegel hält, gehören vermuthlich in die Sphäre des menschlichen Lebens; das kleine Idol legt die rechte Hand auf die Brust und hat den Typus, den man gewöhnlich auf die Proserpina bezieht.

Der Stil ist weich und schön, aber nicht aus der besten Zeit, wie man schon aus den glatt anliegenden Gewändern abnehmen kann.

Abg. Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 69, dessen Deutung übrigens auf sich beruhen mag.

692. Sterbender Alexander*, Marmorkopf im Museum zu Florenz.

Die Aehnlichkeit des Kopfes mit der Büste des Alexander im capitolinischen Museum rechtfertigt die gegebene Bezeichnung, und der Gedanke, dass ein Künstler den in der Jugend hinsterbenden Helden im Todesschmerz ringend dargestellt habe, erscheint uns nicht unpassend.

Der Kopf ist eins der kostbarsten Stücke, die uns aus dem Alterthum erhalten, aufs Tiefste ergreifend und von vollendeter, fliessender und weicher Ausführung, gewiss ein Originalwerk. Wir möchten ihn mit einiger Bestimmtheit in die Zeit der Diadochen setzen, weil er den Köpfen auf den Münzen der Diadochen seinem ganzen Charakter nach überraschend ähnlich ist. Gerade damals und erst damals trat ein freieres, von aller Stilisirung emancipirtes Pathos in die Kunst ein, dessen schönster Repräsentant eben dieser Kopf ist. Man vergleiche, um sich des Gegensatzes zur früheren Zeit bewusst zu werden, den pathetischen aber streng stilisirten Kopf des herkulanischen Dionysos n. 438.

Abg. Müller-Wieseler I, 39, 160. Dass Overbeck Kunstarchaeol. Vorles. p. 137 diesen weichen und unbärtigen Kopf auf den wilden Kapaneus bezieht, ist mir durchaus unverständlich. Meyer z. Winck. V, 469 (Eiselein) und Brunn Gesch. d. gr. Künstl. I, 438 setzen das Werk in eine etwas frühere Zeit.

693. Sogenannter Germanikus**, Marmorstatue,

* Im archaeologischen Apparat der Kgl. Universität.

** Im Niobidensaal n. 61.

Digitized by Google

unter Ludwig XIV. in Rom, wo sie sich in den Gärten von Sixtus V. auf dem Esquilin befand, angekauft und in der Galerie von Versailles aufgestellt, jetzt im Louvre. Nur Daumen und Zeigefinger der linken Hand sind ergänzt.

Die Bezeichnung der Figur als Germanikus rührt daher, weil man im Gesicht die Züge dieses Römers zu erkennen glaubte. Dies ist freilich ein Irrthum, aber Porträt ist das Gesicht jedenfalls und zwar wie Schnitt und Anordnung des Haars zeigen, das Porträt eines Römers.

Die Figur ist mit Ausnahme des Kopfes die Copie eines schönen Hermestypus, den uns eine Statue in Villa Ludovisi auch mit dem Hermes eigenthümlichen Kopfe kennen lehrt. Diesen Typus benutzte der Künstler um einen Römer unter dem Bilde des Hermes darzustellen. Denn dass dies seine Absicht war, beweist die Schildkröte, ein Attribut, das nur dem Hermes, der die Schildkröte zur Construktion der Leier benutzt hatte, zukommt. Auch hielt die Figur gewiss den Stab des Hermes in der Linken und zwar so, dass das Gewand, welches jetzt in räthselhafter Weise an dem Arm festgeklebt scheint, dadurch gehalten wurde. Der Mann, dem diese Statue gesetzt ist, war unzweifelhaft in der Beredtsamkeit ausgezeichnet, denn der hier benutzte Typus stellt den Hermes gerade in seiner Eigenschaft als Gott der Rede dar.

Die ganze Stellung nämlich drückt die schärfste Concentrirung der Gedanken aus. Darum der feste Stand auf der Sohle beider Füsse, darum die leise Senkung des Hauptes, wie Homer es von Odysseus, dem klugen Redner berichtet, dass er zu Boden sah, wenn er redete, um ganz in sich gesammelt und den Eindrücken der Aussenwelt entrückt zu sein. Dies Versunkensein in geistige Thätigkeit wird auch durch das Gewand angedeutet, das unvermerkt von der Schulter herabgeglitten ist und nur noch von dem Caduceus gehalten wird. Der demonstrirende Gestus der Rechten aber zeigt, dass der Redner gerade im Begriff ist, seine Gedanken darzulegen*.

Der Hermestypus, den der Künstler benutzt hat, gehört gewiss der edelsten Zeit der griechischen Kunst an. Dies ergiebt sich deutlich aus der Statue in Villa Ludovisi, deren Kopf noch die entschiedensten Merkmale des strengen Stils

* Die beiden ersten Finger der rechten Hand sind durch eine kleine Stütze mit einander verbunden.

Digitized by Google

der Kunst an sich trägt. Auch ist der Charakter der Figur so grossartig ernst, man vergleiche nur, um sich dessen bewusst zu werden, die unter dem Namen des Jason bekannte Hermesstatue (n. 666), in welcher der Gott viel unbedeutender, nur als der schlanke und graziöse Götterbote erscheint.

An der Statue in Villa Ludovisi ist der rechte Arm falsch ergänzt, nämlich ausgestreckt, weit abspringend vom Körper. Dadurch wird das Geschlossene, das so wesentlich ist für den Ausdruck innerlicher Concentrirung, aufgehoben und es kommt ein pathetischer Zug hinein, der mit der sonstigen Erscheinung der Figur nicht übereinstimmt. In den Formen scheint der Germanikus etwas reifer und kräftiger zu sein, als die Ludovisische Statue, was vermuthlich wegen des Porträtkopfes geschehen ist, der ein höheres Alter hat, als es dem Hermes zukommt. Den Eindruck eines idealen Wesens erhält man überhaupt nicht, der Künstler war genöthigt, mit dem Porträtkopf auch den Charakter des übrigen Körpers in Einklang zu setzen. Sonst aber wird die Figur mit Recht als eine Normalfigur bewundert und von den Künstlern studirt.

Die Statue ist von Kleomenes, dem Sohn des Kleomenes, aus Athen, verfertigt, wie die auf der Schildkröte angebrachte Inschrift angiebt. Nach den Buchstabenformen derselben lebte der Künstler nicht vor dem Untergange der römischen Republik.

Vgl namentlich Visconti Op. Var. 4, zu Tafel 33. Den Gestus der rechten Hand aber hat Welcker Akad. Mus. 2. Aufl. p. 50 richtiger gedeutet. Hinsichtlich der Gewandung bemerkt Visconti l. c. p. 241. 242 Anm. 1: l'agencement imite un de ces effets momentanés et fugitifs que les artistes cherchent quelquefois à saisir, pour mettre de la variété ou de la nouveauté dans leurs compositions. Diese Meinung hat vielfach Zustimmung gefunden, aber gewiss richtiger ist die im Text befolgte von Clarac description du Louvre n. 712. 899 und sur la statue antique de Vénus Victrix p. 58. (Die Vermuthung Clarac's übrigens, es sei M. Marius Gratidianus vorgestellt, wird wohl allgemein als eine sehr unglückliche angesehn). Denn etwas gehalten hat die linke Hand, dass dies aber ein Caduceus war, wird dadurch sehr wahrscheinlich, weil sich ganz dieselbe Haltung der Finger an vielen kleinen Broncen findet, in denen Hermes mit seinem Stabe dargestellt ist. Die beiden an der Statue restaurirten Finger liegen in den Broncen ausgestreckt am Stabe an, die Restauration ist im Wesentlichen übereinstimmend. Overbeck Gesch. d. griech. Plastik 2, 240 denkt an einen gesenkt gehaltenen Caduceus, den ich schon um desswillen bestreiten muss, weil er sehr unangenehm vorspringen und den Ernst und die Ruhe des Werks stören würde. Die Annahme eines unnatürlichen Gewandmotivs muss ich übrigens auch aus kunsthistorischen Gründen bestreiten, weil nämlich das Original dieser Statue, wie der Kopf der Ludovisischen Figur zeigt, in eine für derartige Effekthascherei viel zu frühe Zeit fällt. Die Figur in Villa Ludovisi ist genauer besprochen von Kekulé Annali 1865 p. 65.

Digitized by Google

694. Weiblicher Torso*, von Marmor, am Posilipp gefunden und in Neapel befindlich.

Die Arbeit ist schön und gewiss griechisch, der Gegenstand nicht zu bestimmen.

Vgl. Arch. Ztg. 1844 p. 212.

695. Weiblicher Kopf**, von Marmor, dessen Augäpfel eingesetzt waren. Wir sind nicht im Stande, eine genauere Deutung dieses schönen Kopfes zu geben und wissen auch nicht, wo sich derselbe befindet.

696. Weiblicher Kopf***, mit etwas schmerzlichem Ausdruck. Wo sich der Kopf befindet, ist uns unbekannt, auch können wir keine Deutung desselben geben. Die Haare sind drahtartig, wie nach Bronce gearbeitet.

697. Kleiner männlicher Torso****, von schöner griechischer Arbeit. Das Motiv ist uns nicht klar.

Früher im Besitz von Thiersch, jetzt im Museum zu Carlsruhe.

* Im Niobidensaal n. 67.
** Ebendas. n. 42.
*** Ebendas. n. 44.
**** Im Saal der Thiere und Broncen n. 392.

Digitized by Google

VII. Die griechische Kunst unter Barbaren.

Ehe wir zur griechisch-römischen Kunst übergehn, wird es angemessen sein, die Denkmäler der Krim und Moldau, die zum Theil in reinstem griechischen Stil gearbeitet sind, aufzuführen. Freilich sind sie nur zum Theil, zum kleineren Theil rein griechisch, die grosse Menge derselben ist mehr kunsthistorisch interessant als künstlerisch schön, insofern sie die Barbarisirung griechischer Vorbilder in sehr anschaulicher Weise zeigt, aber alle diese Denkmäler stehn doch sichtlich mit der griechischen Kunst in lebendigem Zusammenhang, wesswegen wir sie der griechisch-römischen Kunst voranschicken zu müssen glaubten.

Sämmtliche hier aufgeführte Gegenstände, zum grössten Theil goldne und silberne Geräthe, befinden sich in Petersburg; fast alle stammen aus der Umgegend von Kertsch, namentlich aus dem 1831 geöffneten Grabhügel eines scythischen Königs und seiner Gemahlin, dem sog. Koul-Oba.

Wir werden die bedeutenderen Sachen etwas näher besprechen, die unbedeutenden dagegen nur kurz namhaft machen.

698—700. Drei Armbänder von Gold*, aus dem Koul-Oba. Das erste wurde neben dem Skelett des Königs und zwar am rechten Arm über dem Ellbogen gefunden, die andern beiden sind paarweise vorhanden und wurden ebenfalls

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 142. 140. 182.

Digitized by Google

neben den Skeletten gefunden, n. 699 neben dem der Königin, und das andre neben dem des Königs und zwar an der Handwurzel.

Das an erster Stelle erwähnte Armband ist mit Reliefs von getriebener Arbeit bedeckt, welche abwechselnd den Raub des Cephalus durch Aurora und die Bezwingung der Thetis durch Peleus darstellen. Der Löwe in der letzteren Gruppe deutet eine der Verwandlungen an, durch welche Thetis sich dem sterblichen Mann zu entziehen suchte. Die beiden Liebesscenen entsprechen sich dem Gedanken nach und sind passend für ein Schmuckgeräth, aber die Ungleichheit ihrer räumlichen Ausdehnung ist nicht schön. Ausserdem fällt auf, dass die Rosettenpaare welche die Scenen trennen, einzelne Theile der Figuren verdecken, besonders aber dies, dass von der Figur des Peleus nur die obere Hälfte sichtbar ist. Offenbar sind diese Gruppen, die sich auch auf andern Denkmälern ähnlich wiederholen, nicht für das Armband componirt, sondern nur anderswoher genommen und für die neue Verwendung nicht gerade sehr hübsch zugerichtet. Der Stil der Figuren ist noch alterthümlich und dem fünften Jahrhundert angehörig, aber diese Zeitbestimmung bezieht sich nur auf das Original der Reliefs, das ja später copirt werden konnte. Für die Datirung des Grabes besitzen wir keinen andern Anhaltspunkt, als eine darin gefundene Inschrift die nicht jünger sein kann als das dritte Jahrhundert v. Chr.

Das Armband der Königin ist doppelt so breit als das eben betrachtete. Jede Hälfte desselben ist mit ganz übereinstimmenden Reliefs verziert, in denen beliebte Thiergruppen, Hirsche von Greifen angefallen, dargestellt sind. Die Ausführung ist wie bei dem vorhergehenden Stück sauber, aber doch ist ein gewisser Zusatz von Ungeschicklichkeit nicht zu verkennen, der uns freilich an andern Denkmälern noch stärker auffallen wird. Hauptsächlich zeugt die Breite des Bandes von barbarischem Geschmack. Es ist für jeden ungebildeten oder verbildeten Geschmack charakteristisch, dass er am Schmuck vornehmlich Masse und Gewicht schätzt, die der edlere Geschmack gerade zurücktreten lässt.

Das dritte Armband, strickartig gewunden, macht den reinsten Eindruck griechischer Kunst. Die Sphinxe haben schwerlich irgend eine Bedeutung, sondern sind rein ornamental; in ihren Händen halten sie einen Knoten von Golddraht, womit das Schloss, die Verbindung der beiden Arme ange-

Digitized by Google

deutet werden soll. Sehr fein ist die Filigranarbeit an dem den Leib der Sphinx umgürtenden Bande, das von einem blau emaillirten Eierstab eingefasst ist.

Abg. Antiquités du Bosphore Cimmérien pl. 13, 1—3 Tome 1, p. 85 ff. u. Introduction p. XLVII. Vgl. Archaeol. Ztg. 1857 p. 94.

701. 702. Goldene Medaillons*, aus dem Koul-Oba, Theil eines Schmuckes der Königin und an ihrem Skelett in der Mitte des Körpers gefunden. An diesen Medaillons hängt im Original und zwar unter den die Anfügung maskirenden Rosetten ihrer Ränder eine reiche Anzahl von Schnüren, die unter einander verknüpft sind und am untern Ende Bommeln in Form von Eicheln tragen, ausserdem aber durch zwei querlaufende ebenfalls mit Bommeln behangene Reihen von Verzierungen unterbrochen werden. Der Fundort und der Umstand, dass diese Verzierungen paarweise erhalten sind, haben veranlasst, sie für ein Ornament der Brüste zu erklären, ohne dass sich indess eine klare Anschauung davon geben liesse, wie dieselben angebracht waren. Oben am Medaillon (d. h. am Original) befindet sich ein Ring zum Einhaken. Die Epheublätter der Einfassung sind blau emaillirt.

Der Kopf der Minerva, den das Relief darstellt, ist überreich verziert. Der dreifache Helmbusch wird von einer Sphinx und je einem Pegasus gestützt, Greifenköpfe ragen über dem Stirnschirm hervor und auf den Backenklappen sind ebenfalls Greife dargestellt. Die Göttin selbst ist mit Ohrringen und einem reichen Halsband geschmückt, links und rechts windet sich eine Schlange von der Aegis empor, und der rechts entstehende leere Raum ist noch durch das Käuzlein ausgefüllt.

Diese Medaillons sind sehr instructiv, um die Mischung eines rein griechischen und eines barbarischen Elements zu verfolgen. Die Ueberfüllung mit Zierrath, die hier allerdings sehr weit geht, ist es für sich allein nicht, was den Eindruck des Ungriechischen hervorruft, denn wir finden auf unzweifelhaft griechischen Werken etwas Aehnliches, sondern es ist vornehmlich der merkwürdige Widerspruch zwischen der Sauberkeit der Ausführung und dem Mangelhaften des eigentlich Künstlerischen, denn dem Gesicht der Göttin fehlt jede Spur eines edleren Charakters. Das rein Technische gelang

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 185. 187.

dem Künstler, aber nicht das Schwierigere, der Ausdruck des Charakters. Und endlich, was besonders sprechend ist, es ist in der Anordnung der Backenklappen des Helms ein Fehler gemacht, die nämlich, wenn sie aufgeklappt sind, nicht abstehn, sondern am Kopf anliegen müssen. Es war offenbar bei der Facestellung des Kopfes dem Künstler schwierig, sie in die richtige Position zu bringen.

Es ist sehr instructiv, einen berühmten und durch Abgüsse sehr bekannten Stein der Wiener Sammlung zu vergleichen, den Minervenkopf des Aspasios, der in demselben reichen Stil gearbeitet ist aber ohne allen Zusatz eines barbarischen Elements.

Abg. a. a. O. pl. 19, 1 Tom. I p. 138.

703. Runde Goldplatte*, aus dem Koul-Oba, wahrscheinlich von dem Schilde des Königs, und zwar vom Mittelstück oder Nabel desselben. Der Schild war von geringerem Metall oder Leder und diese Goldplatte die Verzierung desselben. Zur Befestigung dienten zwei am Rande befindliche Oehrchen. Die Vertiefung in der Mitte war ursprünglich gewiss durch irgend eine Verzierung ausgefüllt.

Die Reliefs sind radienförmig angeordnet, ganz ähnlich wie bei einer häufig in Terrakotta vorkommenden Classe von Schaalen. Medusenköpfe mit phantastischen Verzierungen über dem Kopf wechseln mit Scythenköpfen, und die Winkel unten und oben sind durch Köpfe von Ebern und Panthern ausgefüllt. Die Wahl dieser Verzierungen ist gewiss durch das Bestreben veranlasst, dem Kriegsgeräth ein möglichst schreckendes Ansehn zu geben. Unmittelbar um den Mittelpunkt läuft ein mit Fischen verziertes Band.

Auch in diesem Werk ist die Technik sehr anerkennenswerth, der Geschmack aber halb barbarisch. Schon die grosse Buntheit des Ganzen, die Ausfüllung auch des geringsten Raumes ist der Weise griechischer Kunst nicht gemäss.

Abg. a. a. O. pl. 25. Vgl. T. I p. 171.

704. Goldplatte**, aus dem Koul-Oba, von getriebener Arbeit und in durchaus phantastischer Weise verziert. Man unterscheidet eine niederkniende Hirschkuh, unter deren

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 186

** Ebendas. n. 189.

Digitized by Google

Hals ein Hund, und an derem Leib ein Löwe, Hase und Greif angebracht sind. Den auf ihrem Rücken befindlichen Gegenstand vermögen wir bis auf den Widderkopf an der einen Seite nicht zu bestimmen, auch der Zweck des Ganzen ist uns unklar. Nur glauben wir wegen des völlig barbarischen Stils, dass irgend welche tiefere Intentionen von dem Verfertiger nicht beabsichtigt sind. Die Thiere an dem Leib der Hirschkuh sind sichtlich nur der Buntheit zu Liebe angebracht.

Die wenigen griechischen Buchstaben am Halse der Hindin lassen keine sichre Ergänzung zu.

Abg. a. a. O. pl. 26, 1. Vgl. I p. 175.

705. Goldplatte*, aus dem Koul-Oba, von getriebener Arbeit, wahrscheinlich von einem Bogenbehälter, wie die Scythen ihn trugen (vgl. n. 706).

Der längere Streifen ist mit Thierkämpfen verziert; ein Hirsch wird von einem Löwen und Greif, eine Gazelle oder ein ihr ähnliches Thier von einem Leoparden angefallen. Darüber das Bild eines Seepferdes.

Dies Stück ist sehr charakteristisch für barbarische Kunst. Die griechischen Vorbilder sind im Allgemeinen treu befolgt, auch die Technik ist wenigstens fleissig, aber es fehlt alles Verständniss für den Körperbau. Man beachte nur, wie die Rippen und die Gelenke angegeben sind. Das Seepferd ist übrigens weit besser ausgeführt als das Uebrige.

In der Ecke ist mit griechischen Buchstaben ein barbarischer Name Pornachos eingeschrieben, der vielleicht den Künstler bezeichnet. Jedenfalls ist das Werk von barbarischer Hand gearbeitet.

Abg. a. a. O. pl. 26, 2. Vgl. I, p. 177.

706. Becher von Weissgold (Elektrum)**, aus dem Koul-Oba, mit Reliefs von getriebener Arbeit verziert.

Die erste Gruppe stellt einen durch das Diadem ausgezeichneten scythischen Fürsten dar in Gespräch mit einem andern Scythen. Es handelt sich, wie aus der übrigen Darstellung hervorgeht, um kriegerische Angelegenheiten. Denn neben der Gruppe ist bereits ein Krieger beschäftigt, die

---

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 201.

** Ebendas. n. 131.

Sehne an den Bogen zu spannen, sodann folgen zwei andre Scythen, von denen einer dem andern einen Zahn auszuziehn scheint, wenn man nicht lieber irgend eine Verwundung am Munde annehmen will, die von dem Gefährten untersucht wird, endlich wird ein am Bein Verwundeter verbunden.

Der Schmerz der Verwundeten ist vortrefflich ausgedrückt, und die barbarische Nationalität höchst charakteristisch dargestellt. Die Tracht der Scythen ist noch jetzt im südlichen Russland üblich.

Das Gefäss ist von rein griechischem Stil.

Abg. a. a. O. pl. 33. p. 223 ff., aber vgl. die Erklärung in der Archaeol. Ztg 1844 p. 316.

707. Silbervase*, aus dem Koul-Oba, mit Thierkämpfen verziert. Die Figuren treten vergoldet aus mattem Silber hervor.

Auch dieser Becher ist rein griechisch, wenn auch nicht so schön wie der vorhergehende. Die Schlankheit des Gefässes wird dadurch etwas beeinträchtigt, dass die Ornamentirung der untern Hälfte nicht vertikal, wie bei jenem, sondern horizontal, ringförmig angebracht ist.

Abg. a. a. O. pl. 34, 3. 4. p. 229, wo mir nur die allegorische Deutung der Thierkämpfe nicht zusagt, denn die Thiere, die hier unterliegen, sind immer und überall die unterliegenden.

708. Silberbecher**, aus dem Koul-Oba, in Form und Stil dem vorhergehenden ähnlich. Vögel, etwa wilde Enten, nach kleinen Fischen schnappend sind darauf vorgestellt.

Abg. a. a. O. pl. 35. 5. 6. p. 233 f.

709. Silbernes Trinkhorn***, aus dem Koul-Oba, in Form eines Stierkopfes, unten durchbohrt. Es gab nämlich zwei Arten von Trinkhörnern, je nachdem man aus der obern breiten Mündung oder aus der untern durchbohrten Spitze trinken wollte.

Das Relief bezieht sich auf den Mythus des Telephus, der bei Agamemnon Heilung suchte und sie dadurch erzwang, dass er den Sohn Agamemnons zu tödten drohte. Telephus ist mit eilenden Schritten an ein kleines Heiligthum geflohen

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 127.
** Ebendas. n. 133.
*** Ebendas. n. 172.

Digitized by Google

das einen Altar vorstellen soll, er hat das Schwert gezückt und den jammernden Orest im Arm. Ihm folgt in der Geberde des Entsetzens eine Schwester des Orest. Auf der andern Seite des Altars wird Agamemnon noch unwillig von Frau und Tochter hinweggeführt, damit er nicht durch ein gewaltsames Verfahren gegen Telephus das Leben des Orest gefährde.

Das Relief ist von ganz barbarischem Stil. Alles Technische, Lernbare ist sehr sauber ausgeführt, aber das Vermögen künstlerischer Gestaltung fehlte. Die Köpfe sind namentlich ganz unverhältnissmässig gross. Durch die gesträubten Haare des Telephus und Agamemnon soll vermuthlich die gegenseitige Wildheit der beiden Krieger ausgedrückt werden.

Abg. a. a. O. pl. 36, 1. 2. p. 239. Archaeol. Ztg 1857 Taf. 106, p. 91 ff., wo O. Jahn die richtige Erklärung des Reliefs gegeben hat.

710. Kugelförmiges Silbergefäss*, mit Amoren verziert, die Laubgewinde auf der Schulter tragen. Von den beiden Amoren der Vorderseite hält der eine einen Schmetterling, das Bild der Psyche, der andere eine Fackel, mit der er den Schmetterling brennen möchte, die beiden der Rückseite haben Kränze in den Händen. Zwischen den Amoren sind Medusenköpfe angebracht, vielleicht im Sinn eines Apotropaion oder auch nur rein ornamental.

Die ganze Darstellung hat auf römischen Monumenten sehr viele Analogien, auch der Stil hat nichts Barbarisches, die Ausführung ist spät und flüchtig.

Abg. a. a. O. p. 37, 6 p. 249.

711. Silbernes Gefäss**, mit Spuren von Vergoldung. Die Vase diente zu einem unsern Theekannen ähnlichen Zweck, denn in der durch eine komische Maske gebildeten Oeffnung befindet sich ein durchlöchertes Blech, das nur Flüssiges durchliess. Auch unter den Thonvasen haben sich ähnliche erhalten. Man sollte erwarten, dass der Henkel sich dem Ausguss gegenüber befände, was aber nicht der Fall ist. Auch hat die Vase nicht einen oder allenfalls drei Henkel, wie man ebenfalls voraussetzt, sondern zwei, die als Figuren gestaltet sind nach einem besonders in etruscischer

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 126.

** Ebendas. n. 174.

Digitized by Google

Kunst sehr beliebten Motiv. Es sind Satyrn, mit einem Schurz von Blättern bekleidet und mit einer Syrinx am Munde. Die Tülle wird wie gesagt durch eine komische Maske gebildet, da es in der ganzen antiken Geräthwelt Sitte ist, den Ausguss irgend einer Flüssigkeit durch eine Maske von Mensch oder Thier zu bezeichnen. Unter der komischen Maske, die ihres Zweckes wegen weiter vortreten musste, ist eine tragische Maske als Stütze angebracht. Auch der Körper des Gefässes ist mit einem bacchischen Symbol, einem Kranz von Weinlaub verziert und über dem Ausguss, ihn gleichsam in seinen Händen haltend, befindet sich ein Amor, dem ein zweiter auf der andern Seite correspondirt.

Der Stil ist zwar nicht barbarisch, aber auch nicht fein.

Abg. a. a. O. pl. 37, 5 p. 251.

712. Silberrelief*, mit Vergoldung, aus dem Innern einer Trinkschaale.

Dargestellt ist in nicht sehr feinem Stil Helios, sein Viergespann antreibend. Auch die Form der Schaale zu der das Relief gehört, ist eine spätere im unteritalischen Vasenstil gewöhnliche. Sie hat die geschweiften, oben umgekrümmten Henkel, die der frühere, strengere Vasenstil nicht kennt.

Abg. a. a. O. p. 38, 6 p. 257.

713. Silberner Eimer**, in der Moldau gefunden.

Die Reliefs sind erotischen Inhalts und zerfallen in drei Scenen, deren eine an Ausdehnung den beiden andern entspricht. Dies ist die Darstellung des Hylas, der auf seinen Krug gelehnt, mit dem er Wasser schöpfen wollte, ruhig, nur mit erhobener Rechten seinen Schmerz ausdrückend, unter den Nymphen dasteht. Nur eine von diesen bekümmert sich um ihn, die andern sind im Begriff sich zu waschen. Die Darstellung ist sehr wunderlich und hölzern.

Nicht viel mehr ist die zweite Scene zu loben, die Verfolgung der Daphne, die mit ihrem Krug zu einer Quellnymphe gegangen und den Apoll, der übrigens gar nicht wie ein leidenschaftlicher Liebhaber aussieht, zurückzuhalten sucht. Hinter dem Gott fliegt ein kleiner Eros.

Am besten ist die dritte Scene, Leda mit dem Schwan,

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 184.
** Ebendas. n. 124.

Digitized by

namentlich ist der Gedanke originell, dass der Schwan von einem Eros getragen herankommt. Der kleine Gott ist unter seiner Last zusammengeknickt, bietet aber noch schelmisch der Leda einen Spielball an.

Die üppigen Darstellungen sind bei den unschönen, halb barbarischen, wenn auch nach classischen Mustern copirten Formen besonders unangenehm. Charakteristisch ist auch die Rücksichtslosigkeit, mit der die Henkelbefestigung in die Darstellung eingreift.

Abg. a. a. O. pl. 39 p. 261 ff., wo auch die übrige Literatur citirt ist. Nur glaube ich dem Herausgeber nicht das über den Lorbeerzweig des Apoll und der Nymphe Bemerkte, der vielmehr ein einfaches Attribut der betreffenden Figuren ist.

714. Grosse silberne Vase*, zum Theil vergoldet, zugleich und an derselben Stelle mit dem eben besprochenen Gefäss gefunden.

Die Vase hat nur in dem oben befindlichen Cylinder eine Oeffnung, es ist uns unklar wozu sie gedient hat. Die Henkel werden durch zwei Krüge tragende Centauren gebildet, in einer stilistisch allerdings nicht sehr schönen Weise.

Das Relief am Hals stellt einerseits eine Eberjagd, andrerseits eine Hirschjagd dar. Die beiden Hirsche werden in aufgestellte Netze hineingetrieben, die ein mit einer Kapuze bekleideter Junge bewacht. Am Bauch ist eine Amazonenschlacht, in welcher aber keine individuelle heroische Figur hervorgehoben ist, und am Fuss sind Nereiden auf Seethieren dargestellt.

Der Stil dieses Gefässes ist dem des vorhergehenden verwandt, nur noch barbarischer. Wie natürlich, ist namentlich das Nackte verunglückt. Auch die Fülle der Darstellungen verräth keinen edleren Geschmack und innerhalb der einzelnen Reliefs, namentlich im Amazonenkampf contrastirt der Reichthum der Verzierungen an Pferden und Menschen seltsam, aber in einer für barbarische Entstehung charakteristischen Weise mit der unorganischen Bildung der Körper. Es versteht sich übrigens von selbst, dass auch in der Entstellung die griechischen Vorbilder noch überall kenntlich sind.

Abg. a. a. O. pl. 40—42 p. 267.
Anm. Ausser diesen bedeutenderen Werken ist hier noch eine grosse

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 111.

Digitized by Google

Anzahl kleinerer Metallarbeiten, meist Goldverzierungen, im Abguss vorhanden. Ein bedeutender Theil derselben ist auch im Koul-Oba am Boden des Grabgemaches gefunden, und man vermuthet, dass sie zum Schmuck von Gewändern bestimmt waren, ohne freilich im Einzelnen nähere Auskunft geben zu können. Auch sie sind hauptsächlich wegen der Mischung des Barbarischen und Griechischen interessant. Im Koul-Oba sind gefunden n. 146 (eine Scythenfigur von barbarischem Stil) n. 153. 154. (zwei Scythen, den Bogen spannend, sehr lebendig) 155, 157 (ein feiner ausgeführtes Seeungethüm) 161 (zwei Scythen, traulich aus einem Horn trinkend) 162 (Doppelsphinx mit einem Kopf, wie Aehnliches oft auf attischen Monumenten vorkommt, hier aber ganz barbarisirt) 177. 181 (zwei hübsche Tänzerinnen). Die genannten Verzierungen sind abg. a. a. O. pl. 32, 1. 20, 1. 4. 6. 21, 10. 32, 10. 22, 11. 20, 14. 8. 5.

Aus andern Fundorten stammen n. 136 (Pfeilerchen von Bronce mit einer Bacchusfigur, wahrscheinlich Verzierung eines Geräthes, abg. a. a. O. pl. 44, 15) 145. 147 (abg. a. a. O. pl. 19, 3). 148. 149. 150. 151. 152. 156 (abg. a. a. O. pl. 15, 15) 159. 163 (abg. a. a. O. pl. 20, 11) 179. 183. (abg. a. a. O. pl. 21, 11).

Schliesslich machen wir noch auf die in der Krim gefundenen mit n. 115—119 und 144 bezeichneten Thonfiguren aufmerksam, von denen n. 117. 118. 119 scythische Krieger, den letzten auf der Hasenjagd, darstellen. n. 116, eine Frauenstatuette, ist durch grosse Anmuth bemerkenswerth; n. 115 ist eine Venus mit dem Apfel, als Zeugungsgöttin mit einer Herme des Priap verbunden, an deren Fuss Eros liegt. Aehnliche Statuetten haben sich mehrere gefunden. 144 endlich ist ein anmuthiger Apollokopf. Abg. a. a. O. pl. 64. 2. 3. 65. 5. 68, 1 3. 4.

Digitized by Google

VIII. Die griechisch-römische Kunst.

Schon in der Einleitung zum sechsten Abschnitt wurde bemerkt, dass der Unterschied der griechisch-römischen Kunst von der alexandrinischen noch keineswegs klar sei. Es wird noch fortwährend gestritten, ob der Laokoon der einen oder der andern Zeit angehöre und auch bei andern Statuen z. B. beim Nil erhebt sich dieselbe Frage, ohne dass wir im Stande wären, sie mit Sicherheit zu beantworten. Die Einen sprechen der römischen Zeit alle und jede Productivität wenigstens auf dem Gebiet des Idealen ab und meinen, dass sie nur von der griechischen Erbschaft gezehrt habe, die Andern geben ihr den Vorzug vor der zunächst vorangehenden Periode und reden sogar von einer Restauration der Kunst unter den römischen Kaisern. Wir halten die erstere Meinung insoweit für wahrscheinlich, als sie sich auf die religiöse Kunst bezieht, denn um auf diesem Gebiet wirklich Bedeutendes zu leisten, dazu fehlten der Kaiserzeit die innern Bedingungen, wir können aber nicht so weit gehn, dass wir die gesammte Thätigkeit der Römer auf dem Gebiet des Idealen als eine unselbständige und unbedeutende betrachten. Denn wo Statuen wie die sogenannte Thusnelda in Florenz, wie der Augustus in Berlin und die Agrippina in Neapel entstanden sind, da kann auch das auf andern Gebieten der profanen Kunst Geschaffene nicht völlig werthlos gewesen sein. Wir läugnen damit nicht, dass das Historische die Sphäre war, für welche der römische Sinn seit alter Zeit am besten befähigt war, aber es scheint uns andrerseits nicht richtig, jede

Digitized by Google

schöne Idealschöpfung der römischen Zeit, wie z. B. die Gruppe Elektra und Orest in Villa Ludovisi, ohne besondre Gründe für die Copie eines griechischen Werks zu erklären.

Dass die grosse Masse der römischen Kunstwerke relativ unbedeutend ist, wird Jeder zugeben, der die ungeheuren Anforderungen bedenkt, die der römische Luxus an die Kunst stellte, aber es wäre bei der Fülle der Aufgaben, bei dem Reichthum an schönsten griechischen Vorbildern, bei dem Vorhandensein bedeutender künstlerischer Kräfte, die wir eben nach den Leistungen auf dem historischen Gebiet voraussetzen müssen, geradezu auffallend, wenn nicht auch auf dem idealen Gebiet unter vielem Unbedeutendem einzelnes wahrhaft Bedeutende geschaffen wäre.

Wir trennen auch in diesem Abschnitt die mythologischen Darstellungen von dem Genre und der historischen Kunst. Als dritte Abtheilung werden die pompejanischen und herkulanischen Kunstwerke aufgeführt, die ein besondres Interesse dadurch haben, dass sie uns die Verbindung von Kunst und Leben veranschaulichen, die wir sonst so selten verfolgen können. Eben dies Interesse und die Gemeinsamkeit von Zeit und Ort liess es wünschenswerth erscheinen, sie in einem besondern Abschnitt aufzuführen. Auf sie folgen endlich viertens die Thierdarstellungen nebst einigen Miscellaneen, die wir den andern Abtheilungen nicht zutheilen konnten.

a) Mythologische Darstellungen.

715. Orest und Elektra*, Marmorgruppe in Villa Ludovisi. Ergänzt ist der rechte Arm des Orest und die linke Hand der Elektra.

Die Gruppe ist sehr verschieden erklärt, nach unsrer Meinung hat Winckelmann das Richtige getroffen, indem er sie auf das Wiedersehn von Orest und Elektra bezog. Nur dürfen wir darin nicht die Erkennungsscene der sophokleischen Elektra wiederfinden wollen, denn es giebt keinen Moment in der Schilderung des Dichters, der diesem Bilde entspräche. Bei Sophokles ist Elektra leidenschaftlich in der Klage und

* In Tegel.

Digitized by Google

ebenso leidenschaftlich in der Freude, sie jauchzt und jubelt in den bewegtesten Rhythmen ohne auf die beschwichtigenden Worte des ruhigeren Bruders zu hören, ohne die Gefahr zu achten, in welcher sie selber und der Plan der Rache schweben. Und wie wäre es anders möglich, nachdem wir erfahren, wie gross und wie lange der Druck war, unter dem Elektra lebte. Der Künstler aber hat keinen Zug der Leidenschaft in seine Darstellung aufgenommen, sondern nur die Empfindung ruhiger und inniger Freude dargestellt, die sich besonders schön in der Haltung der Köpfe an beiden Figuren ausspricht. Er mochte vielleicht diese Auffassung den Bedingungen der plastischen Kunst angemessener finden, doch lässt sich wohl nicht bestreiten, dass wenn nicht andre Zeichen uns andeuteten, was für ein Wiedersehn gemeint sei, aus der Handlung selbst der Gegenstand schwerlich erkannt werden würde.

Diese andeutenden Zeichen sind zunächst die Grösse der Elektra im Vergleich zum Orest. Nach der sophokleischen Dichtung ist Elektra die eigentliche Urheberin der Rache an der Mutter, und Orest, den sie selber aufgezogen, erscheint wie ihr Werkzeug. Dieses Verhältniss konnte der Künstler nur dadurch ausdrücken, dass er den Orest fast wie einen Knaben, als welchen ihn auch seine Schwester bei Sophokles bezeichnet, der heroischen Jungfrau gegenüberstellte. Ausserdem bezeichnen die kurzgeschorenen Haare der letzteren die Trauer um den Vater Agamemnon und endlich, worauf der Künstler gewiss rechnete und rechnen durfte, war das Wiedersehn von Orest und Elektra vor allen andern ähnlichen Scenen berühmt.

Die Inschrift nennt als Verfertiger den Menelaos, des Stephanos Schüler, einen Künstler des ersten christlichen Jahrhunderts. Wir zweifeln nicht dass die Gruppe ein Originalwerk dieses Künstlers ist, denn die Vermuthung, dass er ein Original der rhodischen Schule copirt habe, ist bei dem pathetischen Charakter den die Werke jener Schule gehabt zu haben scheinen, dieses Werk aber gerade nicht hat, unwahrscheinlich. Zudem glauben wir in der schweren und den Unterkörper mehr als bei den Griechen üblich, verhüllenden Gewandung der Elektra einen specifisch römischen Zug zu erkennen, und in ihrem Gesicht fällt das grosse Kinn und die kurze Oberlippe auf, eine Eigenthümlichkeit der altgriechischen Kunst, die sich auch in der oben (n. 92) beschriebenen Fi-

Digitized by Google

gur des Stephanos, den Menelaos als seinen Lehrer bezeichnet, findet und wohl am natürlichsten durch die in römischer Zeit auch sonst merkliche Hinneigung zum altgriechischen Stil erklärt wird.

Die Literatur ist verzeichnet bei O. Jahn Archaeol. Ztg 1854 p. 233 ff., der selbst eine neue Erklärung aufstellt, die wie ich gestehe mir nicht wahrscheinlich scheint. Denn die Wiedererkennung von Merope und Cresphontes, die Jahn in der Gruppe dargestellt glaubt, ist doch nicht ein blosses Wiedersehn trauernder Personen, sondern die Pointe derselben liegt gerade darin, dass die Mutter den als Sohn wiedererkennt, gegen den sie so eben das Mordbeil geschwungen hatte. Diese Pointe aber müsste der Künstler ganz übersehn haben, wiewohl er sie doch so leicht, z. B. durch das weggeworfene Beil, andeuten konnte.

716. Gruppe des Laokoon*, im Jahr 1506 unter Papst Julius II. in der Nähe der Thermen des Titus entdeckt und im Vatikan aufgestellt.

Den rechten Arm des Vaters versuchte Michelangelo zu ergänzen, liess aber das Werk unvollendet liegen, später unter Clemens VII. wagte sich Montorsoli daran, seine Ergänzung wurde aber wieder abgenommen und durch die jetzt am Original befindliche, von Cornachini einem Bildhauer des 17. Jahrhunderts übrigens nur in Stuck ausgeführte ersetzt. Diese Ergänzung ist aber falsch, der Arm war nicht in gerader Linie ausgestreckt, sondern wie eine Copie der Gruppe in Neapel beweist, gekrümmt, so dass die Hand nahe am Hinterkopfe lag. Auch in Michelangelo's Entwurf ist der Arm weit mehr gekrümmt, als in der gegenwärtigen Restauration, die Gruppe gewinnt dadurch ungemein, indem sie dann pyramidalisch zuläuft und im Kopfe des Vaters ihre Spitze findet.

Auch der rechte Arm des jüngeren und die rechte Hand des älteren Sohnes sind von demselben Künstler in Stuck ergänzt, die übrigen Restaurationen sind unbedeutend.

Bei einem Opfer, so heisst es, das der Priester Laokoon brachte, wurden er und seine Kinder von zwei Schlangen, die als Vollstrecker göttlicher Strafe gesandt waren, erwürgt. Wir sehen daher den als Priester bekränzten Vater und die Söhne, die ihm als Opferknaben zur Seite standen, um einen Altar gruppirt, der für die Phantasie die Vorstellung des Schrecklichen steigert und für die Composition von der höchsten Bedeutung ist, indem dadurch erst die dem Laokoon

* Im Cabinet des Laokoon n. 1.

Digitized by Google

gegebene Stellung und dadurch auch die gleiche Höhe der Knaben, die für die Symmetrie nothwendig war, möglich wurde. Die Söhne sind übrigens im Verhältniss zum Vater sehr klein, was ähnlich wie in der Niobegruppe nothwendig war um die Hauptfigur als solche hervorzuheben.

Die drei Figuren stellen drei verschiedene Momente, gleichsam die drei Akte der Katastrophe dar. Der ältere Sohn ist noch unverletzt, ja es ist für ihn die Möglichkeit des Entrinnens da, es wäre allerdings zuviel des Schreckens gewesen, wenn auch er schon hoffnungslos umstrickt wäre. Aber nicht bloss in dieser Möglichkeit des Entrinnens, sondern darin dass wir den Sohn in diesem Moment des Schreckens weniger mit sich als mit dem Vater, zu dem seine klagende Geberde und Miene hinaufgerichtet ist, beschäftigt sehn, liegt eine wunderbare Milderung des Grässlichen. Das Motiv bringt einen Zug der Liebe und des kindlichen Mitleids in das Uebermaass des Schrecklichen hinein, der ähnlich wirkt wie die Liebesgruppen einzelner Kinder in der Niobegruppe, hier aber wo das Grässliche unendlich gesteigerter ist, um so nothwendiger war. In Laokoon selber sehn wir die höchste krampfhafte Anspannung aller Kräfte, um sich aus der Umstrickung der Schlangen zu befreien, die sich durch die Art wie sie ihre Opfer zuerst umstricken und fesseln, dann durch ihren Biss vernichten, als solche, „die wissen was sie wollen", als Werkzeuge in einer höhern Hand zu erkennen geben. Die Umstrickung der Beine hat den Laokoon auf den Altar niedergedrückt, aber man sieht in den Beinen den freilich vergeblichen Widerstand, den krampfhaften Versuch den Körper wieder zu heben. Die Brust ist in äusserster Anspannung aufgetrieben, die Arme sind bemüht, die zweite Schlange vom Körper fernzuhalten und das Haupt, wie es durch die Stellung der Brust bedingt ist, gewaltsam hintenübergeworfen. Auch das Gesicht ist „klagend, aber nicht schreiend und unter der Stirn ist der Streit zwischen Schmerz und Widerstand, wie in einem Punkte vereinigt, mit grosser Weisheit gebildet: denn indem der Schmerz die Augenbrauen in die Höhe treibet, so drücket das Sträuben wider denselben das obere Augenfleisch niederwärts und gegen das obere Augenlid zu, so dass dasselbe durch das übergetretene Fleisch beinahe ganz verdecket wird."

Der Kampf und das Ringen des Vaters wird recht eindringlich durch den Gegensatz des jüngsten Sohnes, dessen

Digitized by Google

Widerstand gebrochen ist. Seine Beine geben nach, sein Kopf ist hülfeflehend zum Vater hinaufgewandt und sein Bemühen, den Biss der Schlange abzuwehren, ist matt und erfolglos. Wenn uns der Anblick des Vaters, seiner heldenmüthigen Anstrengung, vorwiegend Bewunderung erweckt, so giebt dagegen dieser Knabe das Bild reiner, ungemischter Rührung.

Als Künstler dieses Werks werden von Plinius die Rhodier Agesander, Athenodorus und Polydorus genannt. Ihre Lebenszeit wird nicht ausdrücklich angegeben und eben darüber ist nun seit Winckelmann's und Lessing's Zeit ein lebhafter Streit entstanden, der noch heute fortdauert. Von der einen Seite nämlich wird der Laakoon als ein Werk der rhodischen Schule angesehn, die in den nächsten Jahrhunderten nach Alexander blühte, und es ist namentlich die Entwicklung der ganzen griechischen Kunst, worauf sich die Vertreter dieser Ansicht berufen, von der andern Seite wird ebenfalls mit kunsthistorischen Argumenten gekämpft, aber auch mit einer Stelle des Plinius, die eine bestimmte Andeutung enthalte, dass das Werk erst unter Titus entstanden sei. Wir müssen uns dieser letzteren Ansicht anschliessen. Plinius nachdem er erwähnt, dass sich das Werk im Hause des Kaisers Titus befinde, fährt fort, die Künstler hätten aus einem Block (was übrigens ein Irrthum ist) den Vater und die Kinder und die wunderbaren Verschlingungen der Schlangen de consili sententia gearbeitet. Uebersetzt man diese Worte, wie es die Vertreter der entgegengesetzten Ansicht wollen, „nach der Entscheidung ihrer Ueberlegung“ so würde der Zusatz etwas ganz Selbstverständliches ausdrücken, was eben darum Niemandem einfallen würde hinzuzufügen. Nach der andern Ansicht aber, die wir für die richtige halten, bezeichnen die Worte das Gutachten des Rathes, der nach dem Zusammenhang kein andrer sein kann, als der des Kaisers Titus. Dieser kaiserliche Rath, das ist die Meinung des Plinius, hatte die drei Künstler ausgewählt als die tüchtigsten, denen das zum Schmuck der kaiserlichen Wohnung bestimmte Werk übertragen werden sollte. Kunsthistorisch steht dieser Zeitbestimmung, wie wir glauben, nichts im Wege. Denn der römischen Kaiserzeit die Fähigkeit zu solchen Schöpfungen abzusprechen, scheint uns, wie wir schon oben andeuteten, im Hinblick auf so manche bedeutende Werke dieser Zeit, nicht gerechtfertigt. Man verweist ferner auf die Verwandtschaft des Laokoon mit dem vermuthlich der rhodischen Schule an-

Digitized by Google

gehörenden Farnesischen Stier, um daraus den Schluss zu ziehn, dass zwei so verwandte Werke auch ihrer Entstehungszeit nach nahe zusammengerückt werden mussten. Wir gestehn, dass wir statt dieser Verwandtschaft vielmehr nur Verschiedenheiten finden und aus denselben den entgegengesetzten Schluss ziehen. Denn während wir im Farnesischen Stier einen grossen Reichthum des Beiwerks finden, welcher der Gruppe einen malerischen Charakter verleiht, herrscht im Laokoon die grösste Sparsamkeit, die Beschränkung auf das durchaus Nothwendige, während dort die Composition wegen der locker hinzugefügten Gestalt der Antiope nicht völlig befriedigt, greift hier alles streng und nothwendig in einander, während der Stier als ein Werk einer kühneren aber auch wilderen und regelloseren Phantasie betrachtet werden muss, ist der Laokoon ein Werk der tiefsten Weisheit, der durchdringendsten Berechnung. Endlich begründet auch dies einen erheblichen Unterschied zwischen den beiden Gruppen, dass dort ein Moment vor der Katastrophe, hier die Katastrophe selbst dargestellt ist, dass daher dort ein psychologisches Interesse an der Angst und andrerseits an der Unerbittlichkeit der Betheiligten in Anspruch genommen wird, während hier das körperliche Leiden, das sinnlich Grässliche, das dort nur bevorstehend ist, mit aller Herbheit als gegenwärtig hingestellt wird. Der Laokoon steht dem Geist griechischer Kunst viel ferner als der Farnesische Stier, ja es giebt kein einziges Werk der griechischen Kunst, das auch nur annähernd eine ähnliche Tendenz zum sinnlich Grässlichen verriethe. Dies fühlte Dannecker, von dem der Ausspruch bekannt ist, er habe den Laokoon nie lange ansehn können; es ist daher auch mit vollem Recht bemerkt worden, dass der Laokoon dem Geschmack eines Volkes entspreche, das an wilden Thiergefechten seine Freude hatte.

Wenn also die Gruppe unter Titus entstanden ist, so haben die Künstler gewiss die Schilderung Virgil's von dem Untergange des Laokoon gekannt, und die geistvollen Bemerkungen Lessing's über den Unterschied der Composition bei dem Dichter und Bildhauer können als den Intentionen der Künstler entsprechend angesehen werden. Einen sehr wichtigen Unterschied aber hat Lessing nicht erwähnt, nämlich den, dass beim Dichter beide Knaben vor dem Vater getödtet werden, der Waffen zu ihrem Beistand holt und dann erst selber fällt.

Digitized by Google

Der Künstler wusste, dass das Grässliche, wenn es gelesen oder gehört wird, anders wirkt als wenn es sinnlich sichtbar vor uns steht, er hat darum zur Milderung des Grässlichen für den einen Knaben noch Hoffnung gelassen und den schon erwähnten schönen Zug der Liebe hinzugefügt.

Als Vertreter von Winckelmann's Ansicht über das Zeitalter der Laokoongruppe nennen wir O. Müller Handb. § 156. Welcker A. D. I, p. 322. Brunn Gesch. d. gr. K. I, p. 475. Overbeck Gesch. d. gr. Pl. II, p. 162. Auf Lessing's Seite stehen Visconti Op. var. IV, 137 ff. Thiersch Epochen p. 318. Stephani bulletin hist.-phil. de l'acad. des sciences de St. Petersbourg 1849 p. 1. Lachmann Archaeol. Ztg 1848 p. 237. E. Braun Ruinen und Museen Roms p. 302. Vgl. ausserdem die geistvolle Schrift von Henke, die Gruppe des Laokoon 1862.

717. Kopf des Laokoon*, von Marmor, im Besitz des Herzogs von Ahremberg in Brüssel.

Die Verschiedenheit dieses Kopfes vom vatikanischen Laokoon, mit dem er nach der Messung Danneckers dieselben Proportionen hat, liegt darin, dass derselbe nur den Ausdruck des Leidens und zwar des kläglichen Leidens hat, während sich im vatikanischen Kopf der Schmerz viel heroischer, nicht ohne den Versuch des Widerstandes äussert. Der Kopf wird von einer Seite für ein römisches Werk späterer Zeit, von andrer aber für ein Werk des sechzehnten Jahrhunderts gehalten und wir gestehen, dass uns nach dem überaus kläglichen Ausdruck des Kopfes die letztere Meinung nicht ganz unwahrscheinlich vorkommt. Indessen kann eine Entscheidung immer nur vor dem Original selbst, das wir nicht kennen, getroffen werden.

Abg. Monum. d. inst. II, 41, 6. Vgl. Schorn in den Annali 1837 p. 153. Die Meinung, dass der Kopf dem sechzehnten Jahrhundert angehöre, ist von Welcker Akad. Mus. z. Bonn, 2. Aufl. p. 14 ausgesprochen.

718. Laokoon**, Marmorrelief, im J. 1862 in der Nähe Roms gefunden und im Besitz des Malers Wittmer befindlich.

Die Aechtheit dieses Reliefs wird nicht allgemein anerkannt. Auffallend ist allerdings, dass hier vier Schlangen den Laokoon und seine Söhne tödten, da der Mythus nur zwei kennt, auffallend ist auch die querovale Form des Reliefs,

---

* Im Cabinet des Laokoon n. 2.

** Ebendas. n. 8.

die in Cameen zwar sehr häufig, in grösseren Reliefs aber sehr selten oder gar beispiellos ist. Andrerseits ist ein ähnliches Relief in Madrid, das für antik angesehen wird, auch für dieses eine Stütze und dann entspricht die Arbeit der Haare, die durch blosse Bohrlöcher gegliedert sind, ganz der römischen Sitte späterer Zeit, so dass wir geneigt sind, das Werk für antik zu halten.

Es ist indessen wenig bedeutend und besonders unschön ist die Figur des Vaters, in welcher der Künstler sichtlich abhängig ist von der vatikanischen Gruppe, aber die Umschnürung der Beine, durch welche die ganze Stellung der Figur bedingt ist, aufgegeben hat. Der Sohn an seiner Rechten ist die schönste Figur, stimmt aber mit dem herabstürzenden Phaeton auf Sarkophagen überein und ist daher schwerlich originell erfunden.

Abg. Archaeol. Ztg 1863 Taf. 178 p. 89 ff. Vgl. bull. 1862 p. 50. 1863 p. 11.

719. Der Nil*, Marmorstatue, gefunden unter Leo X. nahe bei der Kirche Santa Maria sopra Minerva. An derselben Stelle sind zu verschiedenen Zeiten noch mehrere andere Darstellungen ägyptischer Gegenstände und ägyptischen oder ägyptisirenden Stils gefunden, woraus man mit Recht folgert, dass dort der Isistempel gestanden habe. Die Statue wurde unter Clemens XIV. in den Vatikan gesetzt und bald darauf von Caspar Sibilla restaurirt. Die Ergänzungen am Nil selbst sind unbedeutend, wir heben nur die Finger der rechten Hand mit den herabhängenden Aehren, deren Spitzen aber alt sind, hervor, um so bedeutender aber sind die an den Kindern, deren Oberkörper durchgängig neu ist, zum Theil aber noch mehr. Die genaue Betrachtung des Gypsabgusses lässt an der Verschiedenheit der Oberfläche die restaurirten Theile deutlich erkennen, wesswegen wir nicht näher ins Detail eingehen. Die Richtigkeit der Restauration ist im Einzelnen nicht zu garantiren, doch sind die Motive, die den Kindern gegeben, nicht ohne Anmuth.

Der Flussgott, der nach der Grösse und Bedeutung des Stromes, den er vertritt, nur in mächtigen Formen dargestellt werden konnte, lehnt sich an eine Sphinx, das Symbol Aegyptens. In der Linken hält er ein mit Blumen und Früchten

* Am Eingang zum Treppenhaus aufgestellt.

Digitized by Google

gefülltes Füllhorn, in der Rechten die Aehren, die Gaben seines fruchtbaren Wassers. An dem spitzen Ende des Füllhorns sprudelt unter dem Gewand hervor — eine Anspielung auf den verborgenen Ursprung der Nilquellen — sein Wasser und ergiesst sich über die ganze Basis. In den Kindern, die ihn umgeben, haben wir nach Berichten der Alten die Ellen seines Wachsthums zu erkennen, der Künstler hat dies auch dadurch anzudeuten gesucht, dass die Kleinen in allmählichem Hinaufsteigen dargestellt sind. Ihre Zahl 16 bezeichnet die höchste Steigung des Nils, ihre Anordnung war von selbst durch die Lage des Flussgottes auf seiner viereckigen Basis gegeben. In den leer gelassenen Winkeln zur Rechten und Linken mussten sich dichtere Gruppen von Kindern bilden, die zur Rechten sich an der Sphinx und dem Füllhorn hinaufziehen bis zu jenem oben im Füllhorn befindlichen, der nach der jedenfalls hübschen Idee des Restaurators in der ruhigen Zuversicht, den höchsten Platz erreicht zu haben, auf die übrigen hinabsieht. Die Kindergruppe links spielt mit einem Krokodil, die mittlere aus zweien bestehende mit einem Ichneumon, das Miene macht, seine Feindschaft gegen das Krokodil zu bethätigen, und am rechten Arm und Bein steigen die übrigen hinauf, so dass die ganze colossale Gestalt rings von lustigem Leben eingeschlossen ist, das aber nur wie leichte Wellen den gewaltigen Gott umspielt ohne seine majestätische Wirkung zu beeinträchtigen.

Die Statue war so aufgestellt, dass sie umgangen werden konnte. Das zeigt die Basis, die an drei Seiten mit Reliefs verziert ist, welche das in der Statue Angedeutete gleichsam ergänzen, indem sie die räthselhaften Bewohner des Nils in anschaulicher Weise schildern. Nur die Vorderseite enthält, ähnlich wie am Farnesischen Stier, keinen erheblichen Reliefschmuck, der hier nicht zur Geltung gekommen sein würde.

Von der linken Seite herumgehend erblicken wir in mehreren Gruppen den Kampf des Nilpferdes mit dem Krokodil, dazwischen die storchähnliche Gestalt des Ibis, dann in Barken das zwergenhafte komische Geschlecht der Pygmäen und endlich an der rechten Ecke, als friedlichen Schluss nach den Schrecken und Ungethümen, die der Fluss in sich birgt, ruhig am Ufer weidende Kühe.

Es ist das schönste Bild eines Flussgottes das uns aus dem Alterthum erhalten, und daher vorzüglich geeignet, die künstlerische Auffassung dieser Wesen zu vergegenwärtigen

Digitized by Google

die überall davon ausgeht, dass der Flussgott nicht als ein von seinem Element freies, sondern an ihm haftendes Wesen gedacht wurde. Daher die gleichsam matt und schwer gelagerte Stellung, der man die Unmöglichkeit des Aufstehens ansieht, daher die weichen Formen, das fliessende Haar und ein gewisser sehnsüchtiger Ausdruck im Gesicht, eine eigenthümlich weiche Stimmung, der unstäten Bewegung der Fluthen entsprechend.

Zusammen mit dieser Statue wurde eine in den Maassen, im Marmor, in der Composition und im Stil durchaus übereinstimmende Statue des Tiberstromes aufgefunden, die dem Nil gegenüber, etwa am Eingang des Heiligthums, aufgestellt gewesen sein wird. Die alte und neue Heimath der Isis war in ihnen angedeutet.

In der Zeitbestimmung der Statue wird man nur zwischen zwei Perioden schwanken können, zwischen der alexandrinischen und besten römischen Zeit, und in der That haben beide Ansichten ihre Vertreter gefunden. Uns veranlasst die grosse Uebereinstimmung mit dem jedenfalls römischen Tiber eine gleichzeitige Entstehung beider für das Wahrscheinlichere zu halten.

Abg. bei Visconti Pio-Clem. I, 37. Vgl. tav. 38 u. p. 222 ff., wo übrigens die pyramidenähnliche Frucht, von der ich freilich nicht nähere Rechenschaft geben kann, für eine Pflugschaar erklärt wird. Sie findet sich nicht selten unter den Opfergaben, z. B. Mus. borb. 13, tav. 10. Monum. d. inst. VI tav. 37. Vgl. ferner E. Braun Ruinen u. Museen p. 259 und wegen der späteren Ausgrabungen an dem Fundort des Nils bullet. 1856 p. 180.

720. Mars*, Marmorstatue, aus Borghesischem Besitz 1808 in den Louvre übergegangen. Ergänzt sind der linke Unterarm, der gewiss den Speer hielt, und die Finger der rechten Hand.

In einer Venus und Mars vorstellenden Gruppe finden wir eine mit dieser Statue völlig übereinstimmende Figur, an deren Deutung auf Mars übrigens schon die Betrachtung der schweren ja derben Körperformen keinen Zweifel aufkommen lässt. Auch sind die am Helm als Verzierung angebrachten Wölfe — ein dem Mars heiliges Thier — wohl mit Absicht gewählt.

In welcher Situation wir den Kriegsgott denken sollen,

* Im Niobidensaal n. 23.

Digitized by Google

das giebt der Ring über dem Knöchel des rechten Fusses an, der eben weil er etwas sehr Auffallendes ist, nicht eine gleichgültige Beziehung, die auch fehlen könnte, sondern vielmehr einen für die Auffassung der ganzen Statue wichtigen Gedanken enthalten wird. Der Ring ist genau wie eine Fussschelle gebildet und auch nur als Andeutung einer Fesselung zu verstehen. So aufgefasst aber steht er in innigstem Zusammenhang mit der fast traurigen Haltung der Figur, er giebt uns das Motiv derselben an. Es ist der Mars, den Hephästus fesselte, als er ihn mit der Venus antraf, und der nun beschämt mit gesenktem Kopf dasteht.

Andre erklären die Figur für Achill, ohne aber wie uns scheint, sich des Achill der griechischen Poesie zu erinnern. Denn wie sollte wohl der schnellfüssige, jugendliche Held in dieser schweren Gestalt erkannt werden können? Und vollends unmöglich scheint uns die Situation in der man sich den Achill denkt, nämlich der Thetis gegenüber, „die Waffen zur Rache des Patroklos brachte, wozu auch noch der Getödtete selbst und andre Figuren, Nereiden und Achäer gehören konnten“. Wie verschieden wäre ein solcher Achill von dem homerischen Achill, der beim Anblick der Waffen in die wildeste Kampfgier geräth, der nur von dem einen Gedanken der Rache erfüllt, je eher je lieber in den Kampf eilen möchte!

Die Figur ist erst römischen Ursprungs, das beweisen die Wölfe am Helm, die nur ein Symbol des römischen Mars sind. Auch sind die Proportionen, die kurzen Beine, in römischen Werken sehr gewöhnlich. Ob ein griechisches Original zu Grunde liegt, ist nicht gewiss zu sagen, jedenfalls kein sehr frühes, weil der Gedanke des Werks, den mächtigen Kriegsgott in der Fessel des Hephäst darzustellen, zu pikant ist für frühere Zeit.

Abg. Clarac pl. 263. E. Braun Kunstmythol. Taf. 85. Vgl. Welcker Akad. Mus. n. 34. Dass der Ring eine Andeutung der Beinrüstung sei, scheint mir schon deswegen unwahrscheinlich, weil er dann ein für den Gedanken der Statue ganz müssiger Zusatz wäre. Die fragmentirte Wiederholung der Figur in Dresden (August. II, 35) hat ein von der linken Schulter herabgehendes Wehrgehenk, das Schwert hing also nach römischer Sitte an der rechten Seite, worin ein sichres Zeichen für den römischen Ursprung der Statue gegeben ist.

721. **Mars***, Marmorbüste, früher in Villa Albani, jetzt

* Im Niobidensaal n. 120.

in der Glypthothek zu München. Ergänzt sind der Helmbusch und die Sphinx, die ihn trägt.

Der Kopf ist eine schönere Wiederholung des eben besprochenen Marstypus.

Abgebildet Mus. Napol. II, 59. Vgl. Schorn Catalog zur Glypthothek n. 91.

722. Endymion*, Marmorstatue, im Jahr 1783 in der tiburtinischen Villa Hadrians gefunden, zuerst im Besitz des Grafen Marefoschi in Rom, dann an Gustav III. von Schweden verkauft und jetzt im Museum zu Stockholm. Ergänzt sind von Giovanni Grossi die rechte Wade und rechte Hand, der linke Fuss, die linke Wange, das Kinn, die Lippen und die Nasenspitze. Auch soll die Statue überarbeitet sein.

Nach ähnlichen zahlreichen Darstellungen auf Reliefs und Gemälden kann kein Zweifel sein, dass wir den schönen Schläfer Endymion vor uns haben, der hier so sanft hingestreckt ist wie in keiner andern Darstellung, so dass die Vorstellung des stillen friedlichen Schlummers besonders eindringlich wird.

Da die Figur des Endymion auf manchen Sarkophagen als Bild des sanften Todesschlummers dargestellt ist, so wäre möglich, dass auch diese Figur in demselben Sinn ein Grab geschmückt hätte, nur scheint der Fundort nicht recht mit dieser Annahme zu stimmen.

Die Composition ist jedenfalls älter als Hadrian, sie findet sich schon ähnlich auf pompejanischen Gemälden, und in der Ausführung der Statue ist wenigstens keine Spur von der kleinlichen Zierlichkeit und Eleganz zu bemerken, welche viele Werke der Hadrianischen Zeit kennzeichnet, so dass wir sie vielleicht einer frühern Zeit zuschreiben müssen, ohne freilich Genaueres angeben zu können.

Abg. Clarac pl. 586. Vgl. Heydemann im Archaeol. Anz. 1865 p. 147 ff.

723. Melpomene**, colossale Marmorstatue, höchst wahrscheinlich aus den Ruinen des Theaters des Pompejus hervorgezogen, von Pius VI. im Vatikan aufgestellt, seit Na-

---

* Im Saal des Farnesischen Stiers n. 4. Im Röm. Saal 4,

** Im Saal des Barberinischen Fauns n. 8

Digitized by Google

poleon im Louvre. Ergänzt sind der rechte Unterarm mit der Maske und die Finger der linken Hand.

Die Ergänzung der rechten Hand ist nach ähnlichen besser erhaltenen Statuen sehr wahrscheinlich, die linke lag, wie wir nach derselben Autorität annehmen, auf einer Keule. Melpomene, deren Charakteristik dem Inhalt und Charakter der von ihr vertretenen Dichtgattung entsprechen musste, trägt die Maske und Waffe desjenigen Heros, durch den die griechische Tragödie als Dichtung von den Thaten und Leiden der Heroen am treffendsten repräsentirt wird. Das schwere Aermelkleid und der breite hochsitzende Gürtel gehören zur theatralischen Tracht.

Das Werk ist römischen Ursprungs, wie die schwere Faltenmasse zwischen den Beinen anzeigt, die sich nur an römischen Werken findet. Der Kopf ist von grosser Anmuth.

Abg. Visconti Pio-Clem. II, 26. Clarac pl. 315. Vgl. Visconti op. var. IV, p. 40 ff. O. Müller Handb. p. 631.

724. Minerva Ergane*, Erzstatue, 1834 in Vulci zusammen mit einem Helm gefunden. Der rechte Arm war getrennt, der Kopf ist restaurirt, und zwar von Thorwaldsen. Sie kam 1836 in das museo Gregoriano des Vatikan, ging aber bald an ihren Finder Campanari zurück und wurde dann nach München verkauft, wo sie sich jetzt in der Glyptothek befindet.

Die Haltung der Arme und Finger deutet entschieden auf eine Spinnerin. In der linken Hand hielt sie den Spinnrocken, während die Rechte am Faden drehte.

Man hat der Figur den Namen der Minerva Ergane gegeben, der Erfinderin und Lehrerin weiblicher Arbeiten, in welcher Eigenschaft die Göttin auch am Forum des Domitian vorgestellt ist. Der zugleich mit der Statue gefundene Helm würde diese Vermuthung unterstützen, auch sind einige Einzelheiten der Tracht, die beim ersten Anblick auf eine Figur des wirklichen Lebens schliessen lassen, wohl damit vereinbar. Sowohl die Schuhe nämlich finden sich auch an idealen Wesen, z. B. an den Musen, als auch die Ringe, von denen Plinius ausdrücklich berichtet, dass man sie auch den Statuen der Götter angesteckt habe. Demselben Gewährsmann ver-

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 312.

Digitized by Google

danken wir auch die durch viele erhaltene Monumente bestätigte Nachricht, dass man nicht bloss am untersten Gliede des Fingers, sondern auch an den oberen dünneren kleinere Ringe getragen habe, wie wir es ebenfalls an dieser Statue sehen.

Wenn demnach der Deutung auf Minerva Ergane nichts im Wege steht — die Aegis fehlt auch an andern Darstellungen und gerade in dieser Bedeutung als Ergane ist ihr Fehlen am leichtesten begreiflich —, so kann andrerseits doch auch die Möglichkeit nicht bestritten werden, dass eine Porträtfigur unter dem Bilde der Ergane dargestellt sei. Die Voraussetzung des Restaurators, welcher der Figur einen Junokopf aufgesetzt hat, entbehrt jedenfalls aller Begründung.

Die Statue ist römischen Ursprungs, wie schon die erwähnte Sitte des Ringtragens beweist, die kein griechisches Monument bezeugt. Auch der Stil weist auf die Zeit der römischen Kaiser. Denn bei aller Schönheit im Einzelnen ist doch in dem mehr verhüllenden als bedeckenden Gewande der römische Geschmack, wie er an so vielen römischen Porträtstatuen hervortritt, unverkennbar.

Fundnotiz Bullet. d. i. 1835 p. 11. 120 cf. bullet. 1836 p. 170. 1837 p. 5 u. 153. Die Erklärung als Minerva Ergane ist von Capranesi aufgestellt bullet. 1836 p. 145 ff. Abg. und als Livia erklärt im mus. Chiaramonti II, tav. A. Vgl. E. Braun im Kunstblatt 1838 n. 86.

725. Pallas Giustiniani*, Marmorstatue, bei der Kirche S. Maria sopra Minerva in Rom gefunden, die wie der Name sagt, über einem Minerventempel erbaut ist. Die Statue war schon im Anfang des 17. Jahrhunderts im Besitz der Familie Giustiniani, sie gelangte später in den Besitz Lucian's Bonaparte, von welchem sie Pius VII. für das vatikanische Museum kaufte, wo sie sich noch jetzt befindet. Ergänzt sind nur die rechte Hand mit dem Theil des Speeres den sie hält, dessen unterstes Stück aber auf dem Boden zurückgeblieben, und Einiges an den Fingern der linken. Auch die Sphinx auf der Helmspitze ist bis auf die Vorderfüsse ergänzt. Das Gewand hat an einigen Stellen durch Ueberarbeitung gelitten.

Es ist wahrscheinlich, dass wir in dieser Statue das Götterbild jenes oben erwähnten Tempels, bei dem sie gefun-

* Im Römischen Saal n. 6.

Digitized by Google

den wurde, besitzen. Wenigstens ist die Ruhe und Geschlossenheit in der ganzen Anlage der Statue für ein Tempelbild sehr passend. Der Künstler hat nicht ein Bild der streitbaren, sondern der ernsten, leidenschaftslosen Göttin aufstellen wollen, an welcher schon im Homer die Selbstbeherrschung als ein wesentlicher Zug des Charakters hervortritt.

Der Werth dieser Statue wird sehr verschieden beurtheilt. Von einer Seite hoch gepriesen, ist sie von Andern namentlich von Zoëga sehr hart beurtheilt. Wir stimmen dem Letzteren wenigstens darin bei, dass das Gewand mit Falten und Fältchen überladen, und dass die Bewegung der linken Hand die mit dem Rande des Peplos zu spielen scheint, nicht wohl gewählt sei.

Es kann fraglich erscheinen, ob dieser in mehreren Copien erhaltenen Statue nicht ein griechisches Original zu Grunde liege. Wir glauben nicht. Die Bewegung der linken Hand, die namentlich an einer Göttin unbedeutend und ausdruckslos ist, findet sich nicht selten an römischen Porträtstatuen und die Anlage des Gewandes ist ebenfalls römisch. Nur in einigen Attributen hat sich der Künstler an griechische Vorbilder angeschlossen. Zunächst ist die Schlange, welche (da sie auch ein Attribut des Gottes der Heilkunst ist) dieser Statue den Namen der Minerva Medica verschafft hat, gewiss von der Parthenos des Phidias entlehnt, aber anders angeordnet, indem sie gleichsam schmeichelnd die Göttin umgiebt. Sodann ist die Sphinx auf der Helmspitze ebendaher entlehnt.

Die Widderköpfe am Helm, eine öfter vorkommende Verzierung, werden von den Widderköpfen der Belagerungsmaschine herzuleiten und daher als ein Symbol des Kriegs aufzufassen sein.

Abg. Galleria Giustiniani I, tav. 3. Müller-Wieseler II, 19, 205. Vgl. Beschreibg von Rom II, 2,91. Welcker Akadem. Mus. z. Bonn p. 68. Griech. Götterl. II, 295.

726. Apollo*, Marmorstatue, aus dem Palast Ottoboni in den Vatikan gekommen. Die Ergänzung hat die ursprüngliche Bedeutung der Figur völlig unkenntlich gemacht. Zunächst ist nämlich ein zwar antiker, aber der Figur fremder Kopf hinzugefügt, sodann ist an der linken Seite ein grosses unmittelbar unter der Schulter, die noch alt ist, beginnendes

* Im Römischen Saal n. 3.

Digitized by Google

und bis über die Hüfte hinabreichendes Stück eingesetzt, und diesem Zusatz gehört die wunderliche kleine weibliche Brust an und die ebenso wunderlichen sie umgebenden kleinen Falten. Für die erstere lässt sich kein Grund finden, da die rechte Brust eine männliche Figur andeutet, vielleicht war es nur das Gewand, welches den Restaurator verführte, für die letzteren ist wenigstens in so weit eine Begründung vorhanden, als aus den untern, antiken Falten des Obergewandes hervorgeht, dass an der linken Seite in der Höhe der Brust irgend ein Gegenstand anlag, durch den das Gewand etwas in die Höhe gezogen wurde. Endlich ist der rechte Arm zu zwei Dritteln ergänzt und der Hand ist ein Helm gegeben, der hier neben der Figur liegt, der linke Arm ist fast ganz neu, und die Hand hält im Original einen Oelzweig. Auf Grund dieser Ergänzungen ist die Figur dann Minerva Pacifera genannt.

Aber gewiss stellt die Figur einen Apollo in der langen Tracht des Kitharöden dar. In dem linken Arm hielt er die Leier und das Anliegen derselben am Gewande wird die im Vorhergehenden erwähnte Faltenbewegung veranlasst haben, in der ausgestreckten Rechten gewiss die Schaale. Es ist ein ganz ähnlicher nur in freierem Stil gehaltener Apollo, wie der auf mehreren archaistischen Reliefs (n. 70 ff.) vorkommende.

Abg. Visconti Pio-Clem. III, 37. Das Verdienst, die richtige Bedeutung dieser Figur erkannt zu haben, gebührt E. Braun Ruinen u. Museen Roms p. 331.

727. Meergott*, Marmorherme, in Terra di Lavoro nahe bei Pozzuoli gefunden, von G. Hamilton erworben und an Clemens XIV. verkauft, der sie im Vatikan aufstellte.

Die Delphine im Bart und die Fischschuppen im Gesicht und an der Brust bezeichnen ein Wesen des Meers, auch die Hörner, wodurch sonst freilich die Flussgötter charakterisirt werden, könnten hier in demselben Sinn, wie sie letzteren zukommen, die dadurch Stieren an Fruchtbarkeit und Wildheit verglichen werden, hinzugefügt sein. Der Traubenkranz kann wohl nur auf den Weinreichthum der umgebenden Ufer gedeutet werden, es ist deswegen wahrscheinlich, dass nicht das Meer als solches, sondern nur ein besondrer Theil des-

* Im Römischen Saal n. 109.

Digitized by Google

selben, oder richtiger ausgedrückt das Meer von einer bestimmten Oertlichkeit aus betrachtet in diesem Kopf dargestellt sei. Wir halten daher unter den zahlreichen Benennungen dieses Kopfes diejenige für die treffendste, wonach er das mittelländische Meer oder auch die Seeküste von Pozzuoli repräsentirt.

Von dem weichen, sehnsüchtigen Ausdruck der Wassergottheiten war schon oben beim Nil (n. 719) die Rede. Der Kopf scheint in guter römischer Zeit verfertigt zu sein.

Abg. Visconti Pio-Clem. VI, 5. Vgl. Opere var. IV p. 338. Beschreibg Roms II, 2, p. 225. O. Müller Handb. § 403, 3. E. Braun Ruinen u. Museen Roms p. 419. Bötticher im Nachtrag zum Catalog des Neuen Museums p. 108.

728. Herme*, im Jahr 1775 in der Nähe von Tivoli auf der Strasse nach Praeneste gefunden, in die Townley'sche Sammlung und mit dieser ins britische Museum übergegangen.

Die Figur ist für weiblich gehalten, aber offenbar männlich, sie würde einen jugendlichen krausgelockten Herkules darstellen können, wenn statt des Gewandes ein Löwenfell vorhanden wäre. Wir verzichten auf eine Deutung der Herme die übrigens von einem Original guter Zeit abstammen muss, da sich auch in Pompeji ein Exemplar derselben gefunden hat.

Abg. specim. of ancient sculp. I, 58. Clarac pl. 591. Vgl. Overbeck Pompeji I, 104. Die eigenthümliche dem Jupiter Terminalis geweihte Herme (Annali 1847 tav. S) stimmt bis auf die Andeutung des Doppelgeschlechts überein.

729. Arm einer Colossalstatue**, von Bronce, im Hafen von Civita vecchia in der Mitte der dreissiger Jahre aus dem Meer aufgefischt und im museo Gregoriano des Vatikans befindlich.

Die mitaufgefundenen Reste eines Scepters und eines Delphinschwanzes deuten darauf hin, dass der Arm einer Statue des Poseidon angehörte. Das Fragment ist von grosser Schönheit.

Vgl. E. Braun Ruinen und Museen Roms p. 805. und bullet. 1851 pag. 30.

730. Fragment einer Nymphe***, von Marmor, aus

---

* Im Niobidensaal n. 31.

** Im Saal der Thiere und Broncen n. 3.

*** Im Römischen Saal n. 29.

Digitized by Google

der Chigischen Sammlung in das Museum zu Dresden übergegangen.

Das Fragment gehört wohl nicht, wie man gemeint hat, zu einer Wiederholung der vatikanischen Ariadne (n. 634), sondern zu einer minder bewegten, ruhiger liegenden Figur, höchst wahrscheinlich zu der Figur einer auf ihre Urne gestützten Quellnymphe, die als Brunnenverzierung gebraucht sein mochte. Die Arbeit ist aus guter Zeit.

Abg. Le Plat, recueil des marbres antiques T. 116. Vgl. Hettner, d. Bildw. d. Kgl. Antikensammlg zu Dresden n. 302.

731. Sogenannter Hektor und Troilus*, Elfenbeingruppe, im Jahre 1842 auf dem Hundsrück beim Stumpfen Thurm an der Stelle des alten Belginum gefunden, jetzt im Besitz des Herrn Suermondt in Aachen. Ergänzt sind von dem Bildhauer Cauer (dem Vater) in Creuznach der rechte Fuss und das linke Bein (vom Knie abwärts) der tragenden Figur. Am Rücken bemerkt man ein paar schon in alter Zeit eingesetzte Stücke.

So einfach das Motiv ist — ein verwundeter Jüngling von einem älteren Freunde fortgetragen —, so schwer ist es den Figuren Namen zu geben. Sie sind Hektor und Troilus genannt, aber es ist nicht eine Leiche, die hier fortgetragen wird, sondern ein Verwundeter, der krampfhaft mit der Rechten nach dem Kopf greift; ausserdem ist der angebliche Hektor zu jung für seinen Namen, da Hektor, wie man nach Homer auch nicht anders denken kann, als reiferer Mann dargestellt wird. Es fragt sich überhaupt, ob eine bestimmte Situation gemeint oder ob wir nicht vielleicht die Gruppe nur als eine Studie anzusehen haben, denn es fehlt jede Individualisirung der Situation, die Figuren haben nicht einmal Waffen.

Die Composition ist sehr gelungen, die Formen sehr naturwahr, wenn auch vielleicht nicht ganz so edel, und sehr schön ist der Schmerzensausdruck in der Haltung des Verwundeten und die freundliche Theilnahme des Anderen. Der Fundort lässt auf römischen Ursprung schliessen, gewiss aber gehört die Gruppe guter Zeit an. Soweit wir wissen, ist in den Rheingegenden kein zweites Werk von gleichen künstlerischen Verdiensten gefunden worden.

---

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 228.

Digitized by Google

Abg. (aber ungenügend) in der Schrift des früheren Besitzers Knebel de signo eburneo nuper effosso, Programm von Duisburg 1844, der auch genauere Fundnotizen giebt. Der antike Ursprung der Gruppe wurde in der Archaeol. Gesellschaft (vgl. Archaeol. Anz. 1866 p. 216) bezweifelt, doch war der Zweifel zu wenig motivirt, als dass ich darauf hier hätte eingehen können. Der Fundort und die Umstände des Fundes, die äussere Beschaffenheit des Originals und der Stil lassen nach meiner Ansicht keinen Zweifel übrig, dass die Gruppe wirklich antik ist.

732—735. Römische Karyatiden*, Marmorstatuen. Die erste derselben befindet sich im Vatikan, früher in Villa Negroni; der Hinterkopf ist ergänzt, das Andere etwas überarbeitet. Die zweite ist 1766 an der via Appia nicht weit vom Grabmal der Cäcilia Metella gefunden und befindet sich in Villa Albani; ergänzt sind der rechte Arm und der linke Unterarm (schwerlich richtig) mit dem Thyrsus. Auch die dritte und vierte befinden sich in Villa Albani, letztere ist sehr stark restaurirt, das ganze Stück vom Busen bis zum Knie und fast beide Arme sind neu, man sieht aber, dass die Richtung der ergänzten Arme die ursprüngliche ist.

Die vier Statuen sind sämmtlich für korinthischen Stil berechnet, wie die Form der Körbe auf ihren Köpfen zeigt, die dem korinthischen Kapitäl entspricht. Zwei derselben haben unter dem Korb ein Polster, wie man auch jetzt noch an Leuten sieht, die Lasten auf dem Kopf zu tragen haben. Die Figuren waren ursprünglich ähnlich aufgestellt, wie hier, nicht frei von allen Seiten sichtbar, sondern wie Hautreliefs.

Vergleicht man diese römischen Karyatiden mit den griechischen vom Erechtheum (n. 324), so fällt zunächst der Unterschied auf, dass die architektonische Strenge der letzteren einer freieren Behandlung gewichen ist. Namentlich an der ersten und dritten, die mit leisen Verschiedenheiten denselben Typus wiedergeben, ist durch den Wurf der Gewandung die Markirung der senkrechten Linie, auf welcher eben die architektonische Strenge beruht, unmöglich geworden. Am nächsten steht den griechischen Werken in dieser Beziehung die zweite, aber auch hier hat der Künstler durch das übergelegte Fell, wodurch er vielleicht der Bedeutung des zuge-

* Diese vier Statuen sind an den Thüren des Niobidensaals als Gesimsträger aufgestellt, wir bezeichnen als die erste diejenige, welche dem vom Saal des Barberinischen Fauns Kommenden zur Linken steht, ihre Nachbarin als die zweite und die ihr gerade gegenüber an der anderen Thür stehende als die dritte.

Digitized by Google

hörigen Gebäudes entsprechend eine Bacchantin charakterisiren wollte, eine Abwechslung durch diagonale Linien hervorgebracht. Dies Aufgeben der architektonischen Strenge ist gewiss zum Theil durch die Verschiedenheit des künstlerischen Geschmacks bedingt, zum Theil mag es auch durch die Verschiedenheit des Zwecks veranlasst sein, die Karyatide an einem Privathause oder an einer Villa braucht nicht so streng componirt zu sein, wie diejenige eines Tempels. Jedenfalls aber ist es vornehmlich diesem Unterschiede zuzuschreiben, dass diese römischen Karyatiden nicht mehr den Eindruck des Einfachen, Anspruchslosen, Mädchenhaften machen, wie die griechischen.

Die zweite Karyatide ist ein Werk des Kriton und Nikolaos von Athen, die sich hinter dem Korbe derselben eingeschrieben haben. Wenn wir diese Figur nach ihrer ganzen Anlage für den architektonischen Zweck geeigneter fanden, so ist das vielleicht durch den Einfluss der Vorbilder veranlasst, welche die Künstler in ihrer Heimat sahen, aber die Formen derselben sind im geraden Gegensatz zu den Karyatiden des Erechtheums etwas stumpf und rundlich. Die Künstler können nicht vor dem ersten vorchristlichen Jahrhundert gelebt haben.

Die erste, die im braccio nuovo des Vatikans n. 47 steht, ist abg. bei Clarac pl. 444, 814; die zweite bei Gerhard Ant. Bildw. Taf. 94. Clarac 444, 814[a]. Vgl. Winckelmann Gesch. d. K. XI, 1 §. 14. E. Braun Ruinen und Museen Roms p. 10. Brunn Gesch. d. gr. Künstler I p. 569; die dritte ist abg. Clarac 442, die vierte ebendas. pl. 444, 814[b]. Vgl. E. Braun a. a. O. p. 705.

736. Apotheose Homers*, in der Mitte des 17. Jahrhunderts an der Via Appia auf der Stelle des alten Bovillae (alle Frattocchie) gefunden, bis zum Jahr 1819 in Palast Colonna in Rom, seitdem im britischen Museum. Ergänzt sind die beiden oberen Ecken nebst dem vorstehenden Arm und Gewandzipfel der Figur zur Rechten, in der dritten Reihe sämmtliche Köpfe mit Ausnahme des dritten von links, in der untersten der Kopf der äussersten kleineren Figur zur Rechten.

Der unterste Streifen stellt die Adoration Homers dar. Er selbst sitzt majestätisch thronend da in einer mehr idealen,

---

* Im Saal des Farnesischen Stiers n. 18.

Digitized by

jugendlichen Erscheinung, ganz abweichend von dem individuelleren Ausdruck, den ihm die erhaltenen Büsten geben. Die Rolle charakterisirt ihn als Dichter, das Scepter als einen König in seinem Gebiet. Hinter ihm stehen durch Beischriften, die bei keiner Figur dieses Streifens fehlen, verdeutlicht, Chronos und Oikumene. Der erstere, beflügelt, um den schnellen Verlauf der Zeit anzudeuten, hält in jeder Hand eine Rolle, gewiss die beiden Gedichte Homers, die dadurch als unvergänglich bezeichnet werden. Neben ihm steht Oikumene, wie die Erdgottheiten mit dem Modius bekrönt, der freilich ihr, die nicht den zeugenden Erdboden, sondern das auf der Erde wohnende Menschengeschlecht vertritt, nicht eigentlich zukommt. Sie bekränzt den Homer, in ihrer Person huldigt der ganze bewohnte Erdball dem Dichter, sein Ruhm ist weder durch Raum noch Zeit begrenzt. An dem Stuhl des Dichters hocken seine Kinder, seine Werke, vorn die Ilias, nach ihrem kriegerischen Inhalt durch ein Schwert charakterisirt, hinten die Odyssee, ein gleichfalls bezeichnendes Attribut, eine Verzierung des Schiffshintertheils in der Hand haltend. Am Schemel endlich bemerkt man einen Frosch und eine Maus, eine Anspielung auf den Froschmäusekrieg.

Die adorirenden Figuren müssen sämmtlich als Wesen betrachtet werden, die dem Dichter sich verpflichtet fühlen und ihren Dank in der Form freudiger Anbetung — wie der Gestus, die Erhebung der Rechten anzeigt — darbringen. Sie zerfallen in zwei Gruppen von je 4 Frauen, deren jede durch eine kleinere Figur eingeleitet wird. Zunächst dem Dichter steht ein Knabe, der Mythus, dessen kindlicher naiver Charakter durch die Knabengestalt bezeichnet werden soll. Als Knabe eignet er sich zugleich zu dem ihm übertragenen Amt eines Opferdieners, er hält Schaale und Kanne zur Spende bereit. Neben dem brennenden Altar steht der Opferstier, der einen eigenthümlichen Höcker am Nacken hat, wie es vermuthlich der Künstler in seiner Heimat sah, wenigstens wissen wir, dass in dem der Heimat des Künstlers benachbarten Karien solche Ochsen existirten. Hinter dem Altar, bereit ein Weihrauchkorn als Einleitung des Opfers in die Flamme zu werfen, steht die Geschichte, nicht weniger als der Mythus dem Homer verpflichtet, der für beide als Quelle galt. An sie schliesst sich die epische Poesie, die auch noch mit beim Opfer beschäftigt ist, indem sie die zum Anzünden desselben

Digitized by Google

nothwendigen Fackeln hoch erhoben, wie in begeisterter Verehrung hält.

Es folgen die Tragödie und Komödie, die Homers Dichtungen so viel Stoff und Anregung für ihre eigene Gattung verdankten. Sie tragen beide das Aermelkleid der Bühne, die Tragödie aber ist eine höhere heroische Gestalt und trägt den Kothurn und den Onkos, die mit Haaren besetzte Erhöhung der Stirn.

Die zweite Gruppe, die mehr in einander gedrängt ist, um der gleichfalls gedrängteren Gruppe an der linken Ecke das Gleichgewicht zu halten, wird eingeleitet durch eine kleine Mädchengestalt, Physis — denn dass diese Figur weiblich zu nehmen, empfiehlt sowohl die Kleidung, als auch das sprachliche Geschlecht ihres Namens —, die sich mit kindlicher Geberde an eine der Frauengestalten schmiegt. Es ist die personificirte Naturanlage, die schöpferische Kraft, die durch Homer die tiefste Anregung erfährt. Dass sie so klein gebildet ist, soll offenbar ähnlich wie bei Telesphorus, das Keimartige, Entwicklungsfähige bezeichnen. Es folgt Arete, die ihre Rechte adorirend erhebt, übrigens aber ohne nähere Charakteristik ist, sie stellt die Mannhaftigkeit dar oder auch vielleicht in allgemeinerem Sinne die Rechtschaffenheit, da Homer als ein Lehrer der Tugend galt. Dann bleiben noch die Namen der Mneme, Pistis und Sophia, letztere unzweifelhaft die ihr Kinn wie sinnend stützende kleinere Figur, deren Kleinheit nur dadurch veranlasst scheint, dass die hinteren Figuren sichtbar gemacht werden mussten. Dagegen ist über die Vertheilung der Inschriften Mneme und Pistis auf die beiden noch übrigen Figuren Zweifel entstanden. Uns scheint für erstere der Gestus der kleineren Figur, der ein Sichbesinnen ausdrückt, geeigneter zu sein, so dass für Pistis, die Treue und Wahrhaftigkeit, die höhere Figur in der Ecke übrig bliebe. Uebrigens ist an der Figur, die wir für Mneme, die Personifikation der die Vergangenheit festhaltenden Erinnerung, halten, die linke Hand mit der Rolle neu. Alle Figuren der zweiten Gruppe repräsentiren allgemeinere Eigenschaften, die in Homer nach antiker Anschauung in höchstem Maasse vereinigt waren und daher auch durch ihn aufs Wirksamste gebildet und angeregt wurden.

Die ganze heilige Handlung findet übrigens nicht im Freien statt, sondern in einem durch Vorhänge abgegrenzten Raum.

Digitized by Google

Ueber dieser Scene befinden sich die Gestalten des Apollo und der Musen. Der erstere musste in diesem Zusammenhang nothwendig in der Tracht des Kitharöden vorgestellt werden, er steht in einer Grotte, bei welcher der Künstler gewiss an die Grotte des Parnass, an die Korykische Grotte gedacht hat. Zu näherer Charakteristik liegen noch der berühmte delphische kegelförmige Stein, der als Erdnabel angesehen wurde, und Bogen und Köcher neben ihm. Die kleinere Figur an seiner Linken, die mit ihm in der Höhle steht, ist unzweifelhaft eine Priesterin, da sie ihm eine Schaale reicht. Von den Musen ist Polyhymnia, die schwärmerischste von allen, der die dichterische Erfindung zugeschrieben wurde, mit Apollo verbunden, als lausche sie den Klängen, die aus seiner Grotte zu ihr dringen. Die übrigen sind paarweise gruppirt und man merkt das Bestreben, die ihrem Begriff nach verwandten Musen zusammenzustellen. Zunächst Urania auf ihren Globus weisend, und neben ihr Terpsichore, die Muse der höheren Lyrik, die ein grösseres Saiteninstrument trägt als die ihr verwandte Erato, von der sie oft schwer zu unterscheiden ist. Es folgen links in der zweiten Reihe Kalliope mit ihren Täfelchen, nach dem Gestus der linken Hand in Begriff, etwas zu deklamiren, neben ihr Klio mit der Rolle. Sodann zwei Musen, deren Blicke nach oben, wie es scheint zum Zeus gerichtet sind, links Erato mit einem kleinen leierähnlichen Instrument, rechts Euterpe mit ihren Flöten. Endlich Thalia und Melpomene, erstere in leichter Tanzbewegung, letztere gross und majestätisch mit Zeus gruppirt, der die Spitze des Berges einnimmt. Die Leier zu den Füssen der Melpomene wird doch wohl der Thalia angehören, die sonst freilich andere Attribute hat.

Und welcher Zusammenhang besteht zwischen den unteren und den oberen Reihen? Wir glauben, dass die Götter nur zur Verherrlichung der Feier da sind, deren Mittelpunkt Homer ist. Am Fuss des Musenberges findet die Feier statt, die alle dem Dichter freundlichen Gottheiten durch ihre Gegenwart ehren.

Noch bleibt übrig die vor einem Dreifuss stehende Statue, nach der Rolle in ihrer Hand die Statue eines Dichters oder eines geistigen Interessen ergebenen Mannes. Diese Figur ist nach unserer Ansicht nur von Goethe, der einige kurze Bemerkungen über dies Relief geschrieben, richtig aufgefasst, alle übrigen Erklärer sind im Irrthum, indem sie die Figur

Digitized by Google

in eine materielle Verknüpfung mit Homer bringen, welcher die Composition widerstrebt. Denn die Figur steht völlig isolirt und giebt sich dadurch als bloss äusserlich mit dem Uebrigen zusammenhängend zu erkennen. Goethe schreibt (Bd. 31, 399) „Wir behaupten, es sei die Abbildung eines Dichters, der sich einen Dreifuss, durch ein Werk, wahrscheinlich zu Ehren Homer's, gewonnen und zum Andenken dieser für ihn so wichtigen Begebenheit sich hier als den Widmenden vorstellen lasse.“ Ueber die Veranlassung der Widmung kann man verschieden denken, nur dass sie zu Homer in irgend einer Beziehung stehen muss, aber hinsichtlich des Dreifusses und der Statue scheint es uns sehr ansprechend, den ersteren als einen Siegespreis, die letztere als Abbildung, genauer als Siegerstatue des Weihenden aufzufassen.

Die Inschrift, die ganz nach Art römischer Votivtäfelchen umrahmt ist, nennt den Archelaos des Apollonios Sohn aus Priene als Verfertiger. Die Zeit desselben ist unbekannt, doch lässt sich aus den stilistischen Eigenthümlichkeiten des Reliefs approximativ ein Schluss ziehen.

Zunächst gehört der Künstler nicht mehr der Zeit der eigentlich schöpferischen Kunst an, denn es finden sich offenbare Entlehnungen in seinem Werk, namentlich ist Polyhymnia, auch Apollo nach einem viel verbreiteten statuarischen Typus copirt. Derartige einzelne Entlehnungen finden sich allerdings auch in der besten Zeit, es kommt aber hier noch etwas Anderes hinzu. Das Relief hat unläugbar etwas Reflectirtes, einen Ueberschuss des Gedankens über die künstlerische Form, der Künstler hat nicht vermocht, seine allegorischen Gestalten, die ohne Beischriften gar nicht verständlich wären, durch die Form zu charakterisiren. Auch künstlerisch wäre manches anders zu wünschen, eine gewisse Stellung, die der Tragödie und Komödie, wiederholt sich in ermüdender Weise, und ein specifisch römisches Gewandmotiv, die dicke schwere Faltenmasse zwischen den Beinen, wiederholt sich ebenso. Auch die Behandlung des Reliefs entfernt sich von griechischer Sitte, denn das griechische Relief pflegt eine Ebene als Hintergrund zu haben und enthält sich der genauen Wiedergabe bestimmter Lokalitäten, während wir in römischen Reliefs so wie hier Berge, Flüsse etc. in einer mehr malerischen als plastischen Weise dargestellt finden.

Digitized by Google

Aus diesen Gründen ist das Werk schwerlich früher entstanden, als am Anfang der römischen Kaiserzeit.

Vgl. die Literatur bei A. Kortegarn, de tabula Archelai, Bonnae 1862. E. Braun, der zuerst ein genaueres Studium dieses interessanten Werkes angeregt hat, spricht den geistreichen aber schwerlich haltbaren Gedanken aus (bullet. 1844 p. 200 ff.), dass sich das Relief nicht allein auf Homer beziehe, sondern auf die gesammte griechische Poesie, auf den griechischen Parnass, der durch Apoll und die Musen repräsentirt werde, Homer sei nur dargestellt als das Fundament, als die Wurzel, aus dem sich der ganze Baum der griechischen Poesie entwickelt habe. Ich kann dies nicht aus den Figuren der Musen herauslesen, so wenig wie ich den von Braun angenommenen Parallelismus zwischen den Musen und den um den homerischen Altar versammelten Figuren erkennen kann.

737. Vase des Sosibios*, von Marmor, im Louvre, früher in Villa Borghese, befindlich.

So deutlich die einzelnen Figuren sind, ebenso unklar ist der Sinn des Ganzen. Den Mittelpunkt der Handlung nimmt ein flammender Altar ein, an dessen linker Seite Artemis steht, während von der anderen Seite Hermes herankommt. Die erstere ist gefolgt von zwei Bacchantinnen und einem Satyr, der letztere von zwei Bacchantinnen und einem Korybanten, den wir schon früher in bacchischen Darstellungen fanden. Von dem Gefolge der Götter ist aber je eine Figur zu einer besonderen Gruppe zusammengestellt, offenbar aus Gründen der Composition, um auch auf der Rückseite einen Mittelpunkt zu markiren.

Es ist kaum eine Figur dieser Vase eine originelle Erfindung. Die bacchischen Gestalten sind Wiederholungen sehr beliebter Typen der späteren Kunst, die beiden Götter nach Vorbildern des altgriechischen Stils copirt. Diese Stilmischung ist gewiss kein Zeichen eines reinen Geschmacks. Der Künstler, der sich auf dem Altar eingeschrieben, ist Sosibios von Athen und kann nicht vor dem letzten vorchristlichen Jahrhundert gelebt haben.

Abg. Mus. Napoleon II, 22. Müller-Wieseler II, 48, 602. Man hält die hinter Artemis befindliche Figur gewöhnlich für Apollo, aber die Figur ist weiblich. Auch wäre für Apoll der Platz hinter Artemis auffallend und die Figur würde, wenn sie eine Gottheit vorstellte, vermuthlich auch in alterthümlichem Stil gehalten sein.

* Im Saal des Farnesischen Stiers n. 15.

Digitized by Google

738. Zeus und Thetis*, Marmorrelief, aus Rom nach Turin und dann durch Napoleon nach Paris gebracht, wo es sich noch jetzt im Louvre befindet. Ergänzt ist die linke Hand der Thetis.

Das Relief stellt eine Scene aus dem ersten Buch der Ilias dar, die Bitte der Thetis an den Zeus. Die erstere, in einer der Meergöttin entsprechenden Tracht, lehnt sich vertraulich an Zeus und trägt ihm ihre Bitte vor, welcher jener freundlich sein Ohr leiht. Ungesehen und unbeachtet von beiden, wie bei Homer, ist Hera gegenwärtig, durch eine feierliche Tracht als Götterkönigin charakterisirt.

Das Werk schliesst sich nicht ganz genau an Homer an. Zwar dass der Künstler die Lokalität nicht genau wiedergegeben — bei Homer geht die Scene auf einem Gipfel des Olymps vor sich, hier dagegen deutet der Pfeiler zur Linken die Thür des olympischen Palastes an, vor welcher nach heroischer Sitte der behauene Stein als Sitz liegt —, ist ganz im Geiste des griechischen Reliefs, welches landschaftliche Charakteristik vermeidet, aber bezeichnend für ihn und seine Zeit ist die Aenderung im Benehmen der Personen. Wie innig und dringend ist die Bitte der homerischen Thetis, die des Zeus Knie umfasst und nicht eher loslässt, als bis er ihr Gewährung verheissen! Hier dagegen haben wir das Bild einer vertraulichen Unterhaltung und das Bestreben des Künstlers ist nicht dies gewesen, den Sinn des Dichters zu erschöpfen, als vielmehr eine anmuthige und gefällige Gruppe zusammenzustellen. Denn nur die Zusammenstellung scheint des Künstlers Verdienst zu sein, nicht die Erfindung der Figuren. Die Thetis ist wenigstens auch aus anderen Compositionen bekannt und die Juno, die etwas ausdruckslos dasteht, ist nach einem Vorbild des strengen griechischen Stils componirt.

Diese Stilmischung, die wir noch entschiedener an der Vase des Sosibios (n. 737) fanden, weist auf römische Zeit, und eine Bestätigung dafür ist die lateinische Künstlerinschrift des Diadumenos, die sich am Sitz des Zeus befindet. Auch dass der Künstler sich im blossen Genitiv aufgeschrieben hat, ist römische Sitte. Doch ist das Werk nicht ohne Grazie und gehört gewiss guter römischer Zeit an.

Abg. bei Visconti Opere Varie IV tav. 1, der diese Erklärung zuerst aufgestellt hat. Vgl. Welcker Akad. Mus. n. 339. O. Jahn Ar-

* Im Niobidensaal n. 54.

Digitized by Google

chaeol. Ztg. VIII, 208. Die Figur der Thetis wiederholt sich auf dem Sarkophag mit der Erziehung des kleinen Bacchus im Mus. Capitol. IV, 60 und auf dem Albani'schen Horenrelief bei Zoëga bassiril. II, 96.

739—744. Sechs Götter*, Marmorreliefs, je drei und drei an der Basis grosser im reichsten korinthischen Stil gearbeiteter Candelaber befindlich, welche im 17. Jahrhundert von Bulgarini in der Villa Hadrian's bei Tivoli in der Nähe eines Rundtempels gefunden sind. Der Cardinal Barberini erwarb sie, und in seinem Palast blieben sie über 100 Jahre, bis sie in den Vatikan kamen. Die Candelaber haben, worauf ihre Grösse und die an der Basis befindlichen Reliefs hindeuten, wahrscheinlich zum Cultus gedient, und diese Bestimmung erklärt auch, warum der Künstler seinen Figuren zwar weniger in den Formen als in Gewandung, Haar und Stellung einen leisen Zusatz von der Feierlichkeit des alterthümlichen Stils gegeben hat.

An dem einen Candelaber sind Zeus, Hera und Hermes, an dem anderen Pallas, Ares und Aphrodite dargestellt, zum Theil auf Basen, so dass es scheint, als wären Statuen copirt. Indess ist der Grund wohl nur der, die durch die Verschiedenheit des Charakters nothwendigen Grössenunterschiede durch die Basen auszugleichen. Es wäre bei diesen als architektonische Dekoration dienenden Figuren unschön gewesen, wenn die Symmetrie durch fühlbare Grössenunterschiede verletzt wäre.

Wie die Figur des Hermes zu verstehen sei, ist zweifelhaft. Man hat geglaubt, dass er in einer besonderen Funktion, als Einrichter der Opfergebräuche dargestellt sei, indem er den Widder zum Opfer heranführe und die Schaale zur Spende emporhebe, aber es wäre doch auch möglich, die Figur ebenso wie alle übrigen nur ruhig repräsentirend aufzufassen. Die trauliche Verbindung des Gottes mit seinem Thier ist ganz im Charakter der alterthümlichen Kunst, an welche sich, wie gesagt, der Künstler anlehnte (vgl. den Hermes auf n. 69), und die Schaale könnte statt zum Ausgiessen, vielmehr zum Empfangen der Spende bestimmt sein. Ares ist gut charakterisirt durch den in die Hüfte gestemmten Arm, der ihm etwas Zuversichtliches giebt. Unter den Göttinnen ist Hera augenfällig durch die reichere und weitere

* Im Römischen Saal n. 66—71. Abgüsse der Candelaber im Gewerbeinstitut.

Digitized by Google

Gewandung von den beiden knapper gekleideten jungfräulichen Göttinnen, Pallas und Aphrodite, unterschieden. Die erstere ist beschäftigt, die grosse Schlange zu tränken, die nach dem Vorgange des Phidias die Begleiterin mehrerer erhaltener Pallasdarstellungen ist, es scheint kein tieferer Sinn in der Handlung zu liegen, sondern sich nur um einen gemüthlichen Verkehr der Göttin mit ihrem Thier zu handeln. Eine sehr graziöse Figur ist endlich Aphrodite mit ihrer Blüthe, die sie in etwas alterthümlicher Weise ausgestreckt hält. Eigenthümlich ist aber das nach hinten flatternde Gewandstück, das bei einer ruhig stehenden Figur nicht recht motivirt ist.

Der Künstler hat nach grosser Eleganz und Zierlichkeit gestrebt. Die Helme von Ares und Pallas sind so fein verziert, dass man an die Eleganz geschnittener Steine erinnert wird. An jenem sind ein Greif und zwei Löwen angebracht, Symbole der Streitbarkeit und des Muthes, an diesem in der Mitte eine Sphinx, wie an der berühmten Statue des Phidias, und zu jeder Seite ein Pegasus, der vielleicht auf die Zähmung des Pegasus durch Pallas anspielt.

Die beiden Candelaber, deren Schaft aus Akanthuskelchen besteht, die sich einer aus dem anderen entwickeln, gehören nach der Zeichnung und üppig schwellenden Bildung der Blätter, worin der zweite den ersten noch übertrifft, in römische Zeit. Ob sie erst für die kaiserliche Villa, in der sie gefunden, gearbeitet, oder schon früher entstanden sind, mögen wir nicht entscheiden.

Abg. Visconti Pio-Clem. IV, tav. 1—8. Vgl. E. Braun Ruinen und Museen Roms p. 346 ff.

745. Götterversammlung*, Marmorrelief, von einem viereckigen Altar, der sich jetzt im capitolinischen Museum, früher in Albano, in der Villa Savelli-Paolucci befand. Es ist hier nur die obere Hälfte einer Seite im Abguss vorhanden, das untere durch einen Bruch von dem anderen getrennte Stück ist weniger gut erhalten.

Die Seite, von welcher dies Relief entnommen, war jedenfalls die Hauptseite des Altars, ihr Bild ist der Schlussstein in der Erzählung von den Schicksalen des Zeus, die an dem Altar dargestellt sind und ihn deutlich als Altar des Zeus charakterisiren. An den übrigen Seiten, soweit sie erhalten,

* Im Römischen Saal n. 47.

sind nämlich die Gefahren dargestellt, die den Zeus in seinen ersten Jahren bedrohten, unsere Seite dagegen zeigt ihn in aller Fülle seiner Macht, als Haupt- und Mittelpunkt der olympischen Gottheiten. Eine bestimmte Scene ist offenbar nicht dargestellt, sondern es soll nur die Majestät des Zeus verherrlicht werden. Er ist die allein und im Mittelpunkt sitzende Figur und auch das Relief derselben springt bedeutend vor den übrigen hervor. An seiner Rechten steht Minerva, hinter ihm sind Mars und Vulcan kenntlich, vor ihm an dem Diadem und der stolzen Haltung Juno und neben ihr der gelockte Apollo. Die übrigen Köpfe sind nicht mit voller Sicherheit zu vertheilen, an der linken verstümmelten Seite sind Neptun und Mars hinzuzudenken, welche die Zwölfzahl der Götter vollmachten und dem Vulkan und Merkur auf der rechten Seiten symmetrisch gegenüberstanden.

Das Relief ist sehr schön und mit einer gewissen, dem Gegenstande entsprechenden Strenge componirt, indessen unzweifelhaft römisch. Schon die Stellung der Minerva zur Rechten des Zeus lässt römischen Ursprung vermuthen.

Abg. Mus. Capitol. IV, 5—8. E. Braun Kunstmythol. Taf. 5. Millin Gal. myth. 5, 19.

746. Die Parzen*, Marmorrelief, um's Jahr 1770 in Villa Palombara in Rom gefunden und von dem Besitzer Principe Massimi im Jahre 1810 an W. v. Humboldt verkauft, in dessen Schloss Tegel es sich befindet. Zuerst fehlte das Obertheil der Figur zur Linken, es wurde aber, als bereits Thorwaldsen und Rauch die Restauration beendigt hatten, in der Werkstätte des Bildhauers Malatesta in Rom aufgefunden und dem Uebrigen hinzugefügt. Neu sind an dieser Figur der Leib und der rechte Arm, an ihrer Nachbarin ebenfalls der rechte Arm und an der dritten Figur die linke Hand und die Finger der rechten nebst Rolle, Globus und Pfeiler.

Die sitzende Klotho spinnt den Lebensfaden, die mittlere, Lachesis, zieht mit abgewandtem Kopf aus einem Bündel von drei Loostäfelchen eins heraus, die letzte, Atropos, deutet (wenn die Restauration richtig ist) auf das in der Rolle des Schicksals Geschriebene und hat neben sich auf einem Pfeiler den vom Thierkreis umwundenen Globus, in dessen Gestirnen sie das Loos des Einzelnen liest. Es ist ein stetiger Fort-

* Im Cabinet des Laokoon n 3.

Digitized by Google

gang des Gedankens in den drei Figuren ausgedrückt: dem Leben, das Klotho anspinnt, zieht Lachesis sein Schicksalsloos, Atropos aber bezeichnet dies Loos als unveränderlich fest, als geschrieben in den Gestirnen und in der Rolle des Schicksals.

Das Relief ist gewiss nur Fragment, die Atropos weist deutlich auf nachfolgende Figuren hin, sie würde eine andere Stellung erhalten haben, wenn das Relief vollständig wäre. Man denkt zunächst, es sei ein Stück einer Sarkophagplatte, allein dem widerspricht, dass ein paar Löcher unten an der Platte die Anfügung an eine Wand voraussetzen lassen, auch ist die Anordnung der Figuren nicht so gedrängt, wie sie auf den Sarkophagen zu sein pflegt.

Das Werk ist römischen Ursprungs, denn die Handlung der mittleren Parze entspricht einer specifisch italischen Sitte. Das Loosorakel im Allgemeinen ist freilich auch den Griechen nicht fremd, aber in dieser Form doch nur aus Italien bekannt. Es haben sich kleine Loostäfelchen von Bronce mit lateinischen Inschriften (sortes) erhalten, die den hier dargestellten fast in allen Punkten entsprechen.

Die Parzen werden in der alten Kunst immer jung dargestellt, während einige alte Dichter und neuere Künstler sie als Greisinnen schildern. Das Greisenalter war von der künstlerisch dargestellten Götterwelt der Griechen ausgeschlossen.

Abg. bei Welcker Ztschr. f. alte Kunst Taf. 3, 10 vgl. p. 197 ff., wo auch p. 232 die Notiz über das neu gefundene Stück der Klotho gegeben, ausserdem bei Müller-Wieseler Denkm. II, 72, 922. Das Verdienst, die Lachesis richtig erklärt zu haben, gebührt E. Braun bull. 1849 p. 99.

747. Amoren am Thron des Neptun*, Marmorrelief in San Vitale zu Ravenna.

In römischer Zeit wurden die Amoren in allen möglichen Verrichtungen des Menschenlebens dargestellt, besonders auch in solchen, die für ihr Alter nicht recht geeignet waren, worin eben der pikante Reiz solcher Darstellungen lag. Hier sehen wir sie gewissermaassen als Tempeldiener sich abmühen mit den colossalen Insignien des Poseidon, mit denen sie, wie es scheint, den Thronsessel ausstatten wollen. Die Muschel ist uns als Attribut des Poseidon selbst sonst nicht bekannt, aber

* Im Niobidensaal n. 125.

den Meerwesen, den Tritonen eigen, die sich ihrer als Trompete bedienen.

Das Relief gewährt uns einen Blick in ein Heiligthum des Poseidon, auf die Rückwand desselben, deren Fries mit Symbolen des Gottes verziert ist. In der Mitte derselben steht der Thronsessel, vor welchem ein phantastisches Seeungethüm, auch ein Symbol des Poseidon, liegt. Ein Götterbild ist nicht vorhanden, es scheint nach einigen bildlichen Darstellungen, dass auch ein blosser Thronsessel mit den Attributen des Gottes verziert, die Stelle des Bildes vertreten konnte.

Das Relief ist von gutem Stil.

Abg. Millin Gal. mythol. 73, 295. Vgl. Müller Handb. p. 624. Bötticher Baumcultus der Hellenen IV, §. 4. IX, §. 4.

748. Amor mit dem Blitz des Zeus*; wo das Original sich befindet, wissen wir nicht.

Das Relief ist nur ein Fragment und gehörte gewiss zu einer ähnlichen Vorstellung, wie sie eben erwähnt ist.

749. Amor im Circus**, Marmorrelief im Vatikan. Amor als Besieger und Bändiger alles Wildesten und Stärksten im Reiche der Thiere und Menschen ist ein beliebtes Thema der späteren Kunst, das namentlich auf den römischen Wandgemälden und Gemmen in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit variirt wird. In unserem Fall sind es ein Paar Eber, mit denen er im Circus herumgaloppirt. Denn der Altar, der hier offenbar wie eine Zielsäule den Punkt bezeichnet, um welchen Amor umbiegen wird, muss als eine Andeutung des Circus gefasst werden, an dessen unterem Ende sich in der That ein Altar befand. Das Relief scheint noch guter römischer Zeit anzugehören.

Abg. Visconti Pio-Clem. IV, 12 p. 88, wo nur die Verzierungen des Altars falsch verstanden sind. Einen bestimmten Altar hat der Künstler nicht darstellen wollen, und es kam ja auch darauf nicht an. Ueber den Altar am unteren Ende des Circus vgl. Preller Röm. Mythol. p. 420. 421.

750. Stadtgöttinnen***, Marmorrelief, an der via

---

* Im Niobidensaal n. 126.
** In den Durchgängen zum Römischen Kuppelsaal n. 17.
*** Im Niobidensaal n. 48.

Digitized by Google

Appia in der Nähe Roms gefunden, früher in Villa Borghese, jetzt im Louvre. Ergänzt ist die Vase in der Hand der dritten Figur.

Die Stadtgöttinnen werden durch die Mauerkrone charakterisirt, ein Attribut, das man sinnig aus dichterischen Ausdrücken, in denen die Mauerzinnen mit einem zierenden Kopfbande verglichen werden, hergeleitet hat. Von charakterisirenden Attributen ist nichts da ausser dem Zweig in der Hand der mittleren, der zu einer Benennung nicht ausreicht.

Nach vorhandenen Analogien und nach der oberen Einfassung der Platte möchte man vermuthen, dass das Relief sich an einer Basis befunden, die ein von den repräsentirten Städten errichtetes Standbild getragen habe.

Der Stil ist vortrefflich, wenn auch etwas raffinirt.

Abg. bei Visconti, scult. del palazzo della villa Borghese, st. 2 n. 17. Monum. scelti Borghesiani tav. 32. Clarac pl. 222. Für die Vermuthung, dass die Mauerkrone aus dem Orient stamme (Jahn Archaeol. Ztg. 1864 p. 174 Anm. 3) ist wie mir scheint, noch kein durchschlagender Grund angeführt.

751. Vulkan*, auf einem in Ostia gefundenen, im Vatikan befindlichen Relieffragment. An Vulkan, der durch die Zange bezeichnet ist, sind Kopf, Brust, rechte Schulter und die ersten drei Finger der erhobenen Hand neu, an der zweiten Figur das Gesicht von der Nase abwärts nebst Hals und Schultern, an der dritten die linke Schulter mit dem Arm und der untere Theil vom Gürtel abwärts.

Dass die Composition nicht vollständig ist, zeigt der Rest eines Geräths, wahrscheinlich eines Dreizacks, an der rechten Seite. Von den Erklärungen führen wir nur die eine an, nach welcher die Scene der Ilias dargestellt ist, in welcher Thetis zum Hephäst kommt, ihn um Waffen für Achill zu bitten. Es würde dann der Moment gemeint sein, in welchen Hephäst die Versicherung abgiebt, die Bitte der Thetis zu erfüllen. Die mit Aehren und Lotus bekränzte Figur, von welcher nur der Kopf erhalten, wird für eine der goldenen Mägde erklärt, die den Hephäst begleiteten und stützten, denn gewiss ist es eine Statue, da der Gott seinen Arm auf ihren Kopf legt. Unerklärt bleibt nur der auffallende Grössenunterschied zwischen Thetis und Vulkan und die Bekränzung

* Im Römischen Saal n. 34.

Digitized by

der Figur in der Mitte. Dem Stil nach gehört das Relief guter Zeit an.

Abg. bei Visconti Pio-Clem. IV, 11. Monum. d. inst. I, 12. Im Text angeführt ist nur die Erklärung von Zoëga in Welcker's Ztschr. f. a. K. p 365 f. Die übrigen, die man bei Welcker Akad. Mus. n. 380 citirt findet, scheitern, wie mir scheint, schon daran, dass die mittlere Figur ja offenbar eine Statue ist.

752. Zeus und Vulkan*, Marmorrelief, dessen Figuren getrennt gefunden und leider auch getrennt geblieben sind, indem der Restaurator jede Figur besonders umrahmt hat. Ausserdem sind neu die rechte Hand Vulkans, der linke Vorderarm und das linke Bein des Zeus. Das Relief stammt aus dem Besitz des Marchese Rondinini und ist von W. v. Humboldt erworben, auf dessen Schloss Tegel es sich befindet.

Es ist nur ein Bruchstück einer grösseren Composition, welche die Geburt der Minerva aus dem Haupte des Zeus darstellte. Und zwar nicht in der Weise der Vasenbilder, welche den Moment fixiren, in welchem die Pallas als kleines Püppchen aus dem Haupte des Zeus hervorgeht, sondern wie wir es für das östliche Giebelfeld des Parthenon voraussetzten, war Pallas unzweifelhaft in voller Grösse dargestellt. Vulkan hat den Hammerschlag gethan und scheint sich erstaunt oder halb erschrocken über die wunderbare Erscheinung der Pallas unwillkürlich ein wenig zu entfernen. Das jugendliche Aussehen des Feuergottes ist zwar ein Zeichen späterer Entstehungszeit, allein das Werk hat immer den Werth einer guten römischen Sculptur, der vielleicht auch ein griechisches Original zu Grunde liegt.

Abg. bei Winckelmann Vignette zu den monum. ined. n. 14. Gal. mythol. 36, 125. Vgl. Winck. Gesch. d. K. 5, 3 §. 8. Monum. ined. 3 n. 5. Welcker A. D. 1, 89.

753. Antinous**, Marmorstatue, in Hadrian's tiburtinischer Villa, wo überhaupt mehrere Darstellungen des Antinous zum Vorschein gekommen sind, gefunden und im capitolinischen Museum, vorher in Villa Albani, befindlich.

Ergänzt ist der grösste Theil beider Arme, und der moderne Gestus der linken Hand gehört ganz dem Ergänzer,

---

* Im Niobidensaal n. 46 c. d.

** Im Treppenhaus n. 26. Ein Duplikat der Figur ebendaselbst unter n. 27.

Digitized by Google

während von der rechten nur die beiden ersten Finger neu sind, so dass wenigstens ein Theil des Stabes alt ist. Ausserdem ist das linke Bein vom Knie abwärts ergänzt.

Die Figur, namentlich der Kopf, erinnert so entschieden an die Darstellungen des Antinous, dass einzelne Abweichungen von dem gewöhnlichen Typus desselben eine andere Deutung nicht begründen können. Auch die Neigung des Kopfes ist den Antinousbildern eigen, indem man dadurch diesen frühgestorbenen Jüngling wie in schwermüthige Träumereien versunken, gleichsam sein eigenes Geschick vorahnend, vorstellen wollte. Vielleicht ist sie hier ein wenig stärker als gewöhnlich hervorgehoben, woraus man aber nicht schliessen darf, dass Antinous in einer bestimmten Situation, etwa in sein Wellengrab blickend, dargestellt sei. Verschieden sind die Haare von den sonstigen Darstellungen, nämlich kürzer und krauser, und dies hat wahrscheinlich seinen Grund in der besonderen Form der Apotheose, unter welcher der bithynische Jüngling hier erscheint. Denn schon die Nacktheit zeigt, dass er hier in idealer Auffassung dargestellt ist, wir besitzen überhaupt keine einzige Statue des Antinous, die von historischem Charakter wäre. Am häufigsten wurde er als Bacchus vorgestellt, ausserdem aber auch als Merkur und in dieser letzteren Form scheint er hier gedacht zu sein. Der Stab, den er in der Rechten trägt, könnte ein Merkurstab gewesen sein und seine Haare wären den kurzen krausen Locken des Merkur angeähnelt, wie sie am Antinous als Bacchus in der den Bacchusköpfen entsprechenden Weise gebildet werden. Vielleicht hielt auch die Linke noch ein für Merkur charakteristisches Attribut.

Die grosse Bewunderung, die man früher dieser Statue zollte, wird jetzt, da man die lebensvolle Frische griechischer Marmorwerke kennt, nicht mehr getheilt. Die Haare sind in der kleinlich detaillirten Weise gearbeitet, wie man sie in hadrianischer Zeit öfter bemerkt. Auch die Augenbrauen plastisch darzustellen, war damals Sitte.

Abg. Mus. Capitol. III, 56. Levezow Antinous Taf. 3 u. 4. p. 58. Vgl. Welcker Akad. Mus. n. 51. Wieseler Narkissos p. 48 ff. Archaeol. Anz. 1858 p. 138. Die neapolitanische Figur (mus. borb. VI, 58) stimmt bis auf das Haar überein.

754. Todesweihe des Antinous*, Marmorgruppe,

* Im Römischen Saal n. 19.

Digitized by Google

früher im Besitz der Königin von Schweden, seit mehr als 100 Jahren auf dem Schloss St. Ildefonso bei Madrid. Die Berichterstatter stimmen in Betreff der Ergänzungen nicht mit einander überein, jedenfalls sind sie nach den Angaben der zuverlässigeren unter ihnen nicht sehr erheblich, die bedeutendste aber nicht allgemein zugegebene ist die des rechten Arms an der Figur zur Linken.

Für die Erklärung kommt Alles darauf an, ob man die von einigen genauen Beobachtern in dem Kopf der Figur zur Linken bemerkte Aehnlichkeit mit Antinous anerkennt oder nicht. Uns erscheint sie unverkennbar, das Profil dieses Kopfes ist offenbar kein Idealprofil, dessen Charakteristisches ja darin besteht, dass Nase und Stirn in ununterbrochenem Zusammenhange stehen, sondern die Nase (die zwar ergänzt ist, aber ursprünglich keine andere Richtung haben konnte) bildet mit der Stirn einen bestimmten Winkel und zwar denselben Winkel, wie an den Antinousköpfen (vgl. namentlich die albanische Reliefbüste n. 758). Ebenso sind der Zug der Augenbrauen, die von den Haaren beschattete Stirn und die Haare selbst genau so, wie an den Porträten des Antinous.

Der Begleiter des Antinous ist nicht so sicher zu bestimmen. Er ist bei einem Opfer beschäftigt, darum auch wie sein Gefährte bekränzt, und zündet die Flamme des Altars mit der Fackel an, wodurch der Beginn des Opferns bezeichnet wird. Dass er noch eine zweite Fackel, von welcher wenigstens ein Stück alt ist, in der Linken hat, kann auffallen, doch mag es einer feierlicheren Ceremonie entsprochen haben, wie wir auch auf der Apotheose Homers (n. 735) eine beim Opfer beschäftigte Figur mit zwei Fackeln finden. Wem aber gilt das Opfer, das er bringen wird? Offenbar der kleinen Göttin neben ihm, die wie der Altar, als Beiwerk in kleinen Proportionen gehalten oder vielmehr, da diese alterthümlichen Idole wirklich so puppenhaft aussahen, so niedrig aufgestellt ist. Diese Göttin wird mit Recht Persephone genannt wegen des Modius auf dem Kopfe und des Attributs in der Hand, das ein Granatapfel zu sein scheint. Der Unterweltsgöttin also bringt der Fackelträger, in dem wir nach seinem Aussehen jedenfalls eine dämonische oder allegorische Gestalt zu erkennen haben, ein Opfer, und das Opferthier ist Niemand anderes als Antinous, der in der Stellung schmerzlicher Hingabe sich an den Anderen lehnt. Bedenken wir nun, dass die bestbeglaubigte Tradition über das Ende des Antinous

Digitized by

diese ist, dass er sich freiwillig in den Tod gegeben, um dadurch das Leben seines Gönners Hadrian zu verlängern, so lässt sich nicht läugnen, dass die Gruppe diese Thatsache treffend ausdrückt: Antinous ergiebt sich dem Dämon, der im Begriff ist, ihn der Unterweltsgöttin zu opfern. Wenn der rechte Arm des Antinous und die Schaale in seiner Hand alt sein sollte, was wir dahin gestellt sein lassen, so würde die Bedeutung der Gruppe nur wenig modificirt, Antinous wäre dann nicht nur rein passiv, sondern nähme selber Theil an dem dargebrachten Opfer.

Die Composition der Gruppe ist sehr schön, sie beruht auf einem durchgeführten Gegensatz in der Stellung der Figuren, die nach entgegengesetzten Seiten ausgebogen sich dadurch zur Einheit zusammenschliessen, und in ihren Formen, die an dem Einen weich, an dem Anderen härter und magrer sind, sowie auch jener längere und weichere Locken, dieser kurzgeschnittene Haare trägt.

Die Gruppe gehört nach ihrer Darstellung in die Zeit Hadrians, sie ist aber nicht als Originalschöpfung zu betrachten, wenigstens ist die Gestalt des Antinous offenbar dem Sauroktonos des Praxiteles (n. 445) nachgebildet.

Abg. Winckelmann monum. ined. n. 6. Müller-Wieseler II, 70, 879. Vgl. die Literatur bei Welcker A. D. I, 375 f. Wieseler Narkissos p. 60 ff. Hübner Ant. Bildw. in Madrid p. 73 ff. Ich gestehe, dass Welcker's Erklärung mir ganz unverständlich ist, denn wer würde wohl bei der Figur mit der Fackel an ein „Anzünden des Scheiterhaufens mit abgewandtem Gesicht“ denken können? Die Althäa auf den Meleagersarkophagen würde zeigen können, wie eine solche Handlung ausgedrückt sein müsste. Die Aehnlichkeit der anderen Figur mit Antinous ist nach Visconti Op. Var. I, 160 senza verun equivoco, ebenso urtheilt v. Fahrenheid Arch. Anz. 1861 p. 162.

755. Büste des Antinous*, von der Colossalstatue, die am Ende des vorigen Jahrhunderts von dem Maler Gavin Hamilton in Palästrina gefunden wurde und sich zuerst im Palast des Herzogs Braschi dem Pius VI. sie geschenkt hatte, darauf in dem lateranischen Museum befand, von wo sie seit Kurzem in den Vatikan versetzt ist.

Die Statue wurde ohne Gewand aufgefunden, doch da das Nackte an den jetzt vom Gewand bedeckten Stellen nur angelegt war, auch Spuren von Bronce bemerkt wurden, so wurde der Statue ein Gewand umgelegt, das aber richtiger in

* In den Durchgängen zum Römischen Kuppelsaal n. 41.

Digitized by Google

Bronce als in Marmor ausgeführt wäre. Auch kann man zweifeln, ob nicht statt des Gewandes ursprünglich eine Nebris vorhanden war. Eine starke Vertiefung auf dem Scheitel gab ferner Veranlassung zu der Ergänzung des Pinienzapfens und in die Linke wurde der Statue ein Thyrsus gegeben, worauf die Erhebung des Arms deutlich hinwies.

Antinous ist, wie schon aus dem Epheukranz hervorgeht, als Bacchus dargestellt, und hat darum auch die lang herabhängenden Locken des Bacchus. Der Kopf gehört zu den schönsten Antinousköpfen, und mit besonderer Virtuosität ist der Kranz gearbeitet, ganz abweichend freilich von der bescheidneren Weise der griechischen Kunstblüthe, wo man die Blätter des Kranzes glatt und flach um den Kopf legte.

Auch die Verbindung von Marmor und Bronce ist in diesem Umfang der griechischen Zeit fremd. Dass einzelne Attribute, Waffen, Kränze, Pferdegeschirr, in Bronce hinzugefügt wurden, war allerdings üblich, aber ein broncenes Gewand über einem Körper aus Marmor entspricht erst dem späteren römischen Geschmack, der auch an der bunten Zusammenfügung verschiedenfarbiger Steinarten seine Freude fand.

Abg. bei Garrucci Museo lat. tav. 5 p. 15 und Levezow Taf. 8 p. 85. Vgl. E. Braun Ruinen und Museen p. 729.

756. Kolossalbüste des Antinous*, von Marmor, gefunden bei Frascati, zuerst in Villa Mondragone bei Rom, dann in Palast Borghese, seit 1808 im Louvre.

Diese berühmteste Antinousbüste ist in der Fülle der Formen dem Bacchus verwandt. Auch war der Kopf ursprünglich von einem Epheu- oder Weinkranz umgeben, denn es haben sich an dem jetzt blätterlosen Stengel Löcher erhalten, welche auf Anfügung broncener Blätter deuten. Auch oben auf dem Kopf hat sich ein Loch gefunden zur Anfügung einer ähnlichen Verzierung, wie an dem eben erwähnten Antinous.

Sehr eigenthümlich sind die Haare angeordnet, indem sie wellenförmig auf die Stirn und tiefer über den Ohren herabhängen, ein Büschel derselben aber jederseits durch das Band, das unter dem Kranz liegt, hindurchgesteckt ist. Griechische Monumente z. B. der Sauroktonos (n. 445) und der Dionysoskopf aus Herkulanum (n. 438) sind hierin das Vorbild

* In den Durchgängen des Römischen Kuppelsaal n. 23.

Digitized by

gewesen, das freilich weit einfacher und anspruchsloser aussieht. An den Seiten hängen kleinere und zwei lange Locken herab, wie sich beides an Köpfen des Dionysos findet. In den leeren Höhlen des Augensterns befanden sich ursprünglich wohl Edelsteine, der übrige Theil des Auges war mit einem Metallblättchen — Silber oder Kupfer — belegt.

Der Kopf ist namentlich von Winckelmann mit den höchsten Lobsprüchen überhäuft und nimmt gewiss unter den Darstellungen des Antinous einen hohen Rang ein. Dass wir uns indess in der Periode der Künstelei befinden, beweist die Anordnung des Haars, die dem tieferen Eindruck des Kopfes nachtheilig ist.

Abg. bei Winckelmann monum. ined. 179. Vgl. Kunstgesch. XII, 1, 17. Levezow Antinous Taf. 10 p. 89. Vgl. Zoëga bei Welcker Akad. Mus. n. 143 Anm. 124.

757. Kopf des Antinous-Bacchus*, von Marmor, 1770 in der Nähe von Villa Pamfili gefunden und mit der Townley'schen Sammlung ins britische Museum gekommen.

Der Kopf gehörte zu einer Statue, von welcher auch noch einige Stücke entdeckt wurden, an Schönheit steht er dem vorher erwähnten nach.

Abg. Marbles of the brit. mus. XI, 25. Ellis the Townley galery II, p. 41. Levezow Antinous Tafel 9.

758. Büste des Antinous**, Marmorrelief, in der Mitte des vorigen Jahrhunderts in Hadrians tiburtinischer Villa gefunden und in Villa Albani befindlich.

Es ist im Original noch etwas mehr erhalten, als der Gyps wiedergiebt, doch sieht man auch hier an dem Rest der Gewandung, dass Antinous nicht als Bacchus, dem dieser Gewandwurf nicht eigen, dargestellt ist. Auch würde er in diesem Fall einen anderen Kranz tragen. Vermuthlich ist er hier überhaupt nicht in dem Typus einer Gottheit dargestellt.

In der linken Hand hat er wahrscheinlich einen Kranz getragen, wie auch in dem (hier nicht vorhandenen) ergänzten Stück des Reliefs vorausgesetzt ist, denn es ist wenigstens ein Stück eines Bandes erhalten, an welchem die Blumen und Blätter des Kranzes befestigt wurden. Was aber die Hand

* Im Niobidensaal n. 77.
** In den Durchgängen zum Römischen Kuppelsaal n. 19.

Digitized by Google

mit dem Attribut ausdrücke ist um so schwerer zu sagen, als dies Relief nur der Rest einer grösseren Vorstellung zu sein scheint.

Jedenfalls ist der eigenthümliche Charakter dieses Lieblings des Hadrians sehr gut ausgedrückt. Die breite Brust, der melancholische Ausdruck des Gesichts, verstärkt durch die in die Stirn herabhängenden Haare, sind stets wiederkehrende Züge desselben.

Abg. Winckelmann mon. ined. tav. 180. Levezow Antinous Taf. 5 p. 62 ff. und mit Angabe der Ergänzungen bei Zoëga bassiril. II, 116, wo im Text die Annahme Winckelmanns Kunstgesch. XII, 1 §. 16, dass Antinous als Wagenlenker, nämlich zum Olymp aufsteigend, dargestellt sei, gebilligt wird, eine Annahme, die mit der Stellung der Figur nicht vereinbar und auch von Levezow mit Recht bestritten ist.

759. Büste des Serapis*, von Marmor, nicht weit von Rom an der Via Appia nahe dem alten Bovillae gefunden und im Vatikan befindlich.

Der alexandrinische Gott Serapis ist nicht eine reine, einfache Götteridee, sondern eine Mischung mehrerer. Der Zeustypus liegt seinem Kopf zu Grunde, aber gemischt mit eigenthümlicher Milde und fast Schwermuth, ohne die Kraft des Zeus. Ganz verschieden aber sind die Haare, die statt über der Stirn aufzusteigen, sie vielmehr wie ein Schleier bedecken und den Eindruck des Ernsten und Geheimnissvollen hervorrufen. Dies ist ein vom griechischen Unterweltsgott entlehnter Zug, von welchem er auch den Modius, das den Erdgöttern eigenthümliche Fruchtmaass, entlehnt hat. Man sieht nur noch den unteren Theil desselben. Dem Unterweltsgott entspricht er auch hinsichtlich der Bekleidung des Oberkörpers, den Zeus nackt trägt. In dem Bande, welches den Kopf umgiebt, sind die Spuren von sieben eingelassenen Sonnenstrahlen von vergoldetem Metall zurückgeblieben, da Serapis auch den Begriff des Helios in sich schloss und mit diesem Namen oft bezeichnet wurde.

Wegen der kleinlich detaillirten Arbeit des Haares ist der Kopf schwerlich vor der Zeit Hadrians entstanden. Auch hätte man die in die Stirn herabhängenden Haare früher wohl nicht unterhöhlt, sondern einfach und natürlich an der Stirn anliegend gebildet.

Abg. Visconti Pio-Clem. VI, 15. Vgl. E. Braun Ruinen und Museen p. 421. Preller Röm. Mythol. p. 726.

---

* Im Saal des Barberinischen Fauns n. 18.

Digitized by Google

760. Satyr*, von rothem Marmor (rosso antico), im capitolinischen Museum, gefunden in Hadrian's tiburtinischer Villa. Ergänzt sind beide Beine mit Ausnahme der Füsse, der Stamm, der rechte Arm, die linke Hand mit dem Stab und der herabhängende Theil des Ziegenfells. Die Augenhöhlen sind am Original leer, sie waren mit durchsichtigem Stein oder Glas ausgefüllt.

Der Eindruck der Figur ist nicht sehr erfreulich. Zunächst ist eine gewisse Ueberladung mit Attributen störend; der Traubenkorb, dessen Inhalt uns durch die Bewegung der Ziege verrathen wird, die Ziege und der Stamm beeinträchtigen die Wirkung der Hauptfigur. Sodann wäre es hübscher, wenn der Satyr, statt ruhig zu stehen, etwas lebendiger und glücklicher wäre über seine schöne Traube, so wie wir es an einem ganz ähnlichen, nur durch die lebhafte Bewegung unterschiedenen Satyrtypus sehen. Wir bezweifeln daher, ob die Figur auf ein griechisches Original zurückgeht.

Dieses Exemplar ist sicher römisch und zwar erst aus der Zeit Hadrians. Denn einmal ist mit Recht bemerkt worden, dass der rothe Marmor wohl erst zur Zeit Hadrians, als überhaupt die Neigung zu buntfarbiger Sculptur und der Prunk mit kostbaren und seltenen Steinarten begann, in Aufnahme gekommen sei. Wir kennen wenigstens kein aus diesem Material gearbeitetes Werk, das sich mit Sicherheit einer früheren Zeit zuschreiben liesse, gerade aus Hadrian's Villa ist aber eine grosse Anzahl solcher Werke hervorgezogen. Ausserdem aber deutet die kleinlich detaillirte und mühsame Ausarbeitung des Haares auf die Periode des Hadrian, die Figur gehört der Kunstrichtung an, die in noch extremerer Weise durch die berühmten capitolinischen Centauren vertreten wird.

Abg. mus. Capitol. III, 34. Vgl. E. Braun Ruinen und Museen p. 189. Visconti Pio-Clem. I, 84. 85. Meyer z. Winckelmann's Kunstgesch. VII, 1 §. 29.

761. Dädalus und Ikarus**, Relief aus rosso antico in Villa Albani. Ergänzt sind die Hälfte des Flügels an dem Dädalus arbeitet, die rechte Hand und der Kopf des Ikarus und die Spitze des zweiten Flügels.

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 1.
** Im Römischen Saal n. 42.

Digitized by Google

Das Relief ist, wie sich aus der Vergleichung eines ebenfalls in Villa Albani befindlichen Reliefs und auch aus der Composition selbst ergiebt, nicht ganz richtig ergänzt. Der in der Ergänzung leere Raum über Ikarus war ursprünglich ausgefüllt mit den bereits an den Schulterbändern befestigten Flügeln des Ikarus, so dass der auf der Erde stehende Flügel und der andere, an welchem noch gearbeitet wird, die für Dädalus bestimmten sind. Das Relief stammt vielleicht von einem griechischen Vorbild ab, diese Copie ist indessen nicht bedeutend und schon das Material deutet wie eben (zu n. 760) bemerkt wurde, auf spätere römische Zeit.

Abg. Zoëga bassiril. I, 44. Vgl. das andere Relief bei Winckelmann monum. ined. 95 und E. Braun Zwölf Basreliefs T. 12.

+ 762. Dionysos und die Rebe*, Marmorgruppe, 1772 in der Nähe von La Storta, einer etwa acht Miglien nördlich von Rom auf der Strasse nach Florenz gelegenen Station gefunden, für die Townley'sche Sammlung angekauft und mit dieser ins britische Museum übergegangen. Ergänzt ist der rechte Arm des Dionysos, und es ist nicht gewiss, ob die Hand den Becher gehalten habe.

Die eigenthümliche Figur, auf welche der Gott sich lehnt, ist die personifizirte Rebe. Irrthümlich hat man gemeint, es sei hier die Verwandlung des Ampelos, eines schönen, von Dionysos geliebten Jünglings, in eine Rebe dargestellt, wobei doch wohl der Jüngling nicht so ruhig bleiben könnte. Auch ist die Figur nicht männlich, sondern weiblich. Vielmehr ist eine Personification des Weinstocks beabsichtigt, die wie das sprachliche Geschlecht des entsprechenden griechischen Ausdrucks weiblich sein musste, weil die griechische Anschauung die Bäume mit weiblichen Dämonen beseelt. Die Figur ist gewissermaassen nur eine lebendig gewordene Stütze.

Für Dionysos ist allerdings die angelehnte Stellung mit weich ausgebogener Hüfte charakteristisch, doch hat sie hier etwas besonders Weichliches. Ueberhaupt ist die Gruppe nicht sehr erfreulich. Die Vermischung des Menschlichen und Vegetabilischen, wenn auch nicht ohne Geschick gemacht, hat doch nur den Reiz einer Spielerei, aus griechischer Kunst ist auch nichts Aehnliches anzuführen.

* Im Römischen Saal n. 16.

Digitized by Google

Abg. marbles of the brit. mus. III, 11. Müller-Wieseler II, 32, 371. Vgl. O. Jahn Die Lauersforter Phalerä, Bonn 1860 p. 12 Anm. 47.

+ 763. Perseus und Andromeda*, Marmorgruppe, im Jahr 1760 zu Rom in der Nähe der Kirche di Santa Croce im sogenannten Amphitheatrum castrense gefunden und in die Gräfl. Wallmoden'sche Sammlung übergegangen, jetzt im Casino des Kgl. Georgengartens bei Hannover. Ergänzt sind von dem Bildhauer Cavaceppi der linke Arm der Andromeda und der Kopf des Perseus.

Das Meerungeheuer, dem Andromeda geopfert werden sollte, liegt todt hingestreckt auf der Basis und das Mädchen ist im Begriff, von Perseus unterstützt von dem Felsen herabzusteigen, auf dem sie ausgesetzt war.

Vergleichen wir diese Gruppe mit dem oben (n. 678) erwähnten Andromedarelief, so finden wir die Andromeda wesentlich verschieden aufgefasst, während das Motiv des Perseus in beiden Werken ziemlich übereinstimmt. Die Andromeda des Reliefs ist ganz Freude und Glück über die unverhoffte Errettung, die der Gruppe dagegen wird von dem Gefühl jungfräulicher Schüchternheit und Zurückhaltung dem Perseus gegenüber beherrscht, wie in ihrer Haltung treffend ausgedrückt ist. Wir finden das Motiv des Reliefs ungleich natürlicher und schöner, aber auch diese Composition muss im Alterthum beliebt gewesen sein, da sie auf pompejanischen Wandgemälden mehrfach wiederholt ist. Die Gruppe ist übrigens nur eine Copie von mässigem Verdienst und besonders die Gestalt des Perseus ist wenig anziehend. Er steht plump und starr da und an seinem Körper ist alles Detail bis auf die Adern mit unangenehmer Härte ausgedrückt. Ob ein griechisches Original copirt ist, wagen wir nicht zu bestimmen, jedenfalls gehört das Original, wie die Nachahmungen auf pompejanischen Bildern beweisen, immer noch guter Zeit an.

Abg. bei K. F. Hermann: Perseus und Andromeda, Programm des archaeologisch-numismatischen Instituts in Göttingen zum Winckelmannstage 1851. Vgl. Fedde de Perseo et Andromeda, Berolini 1860 p. 69. 76. Hermann stellt die Vermuthung auf, dass das nicht näher bekannte Bild des Nicias das Original der Gruppe sei, er scheidet aber nicht zwischen dieser und der so ganz verschiedenen besonders durch das capitolinische Relief repräsentirten Darstellung, auch fehlt ein näheres Eingehen auf die Gruppe.

---

* Im Römischen Saal n. 108.

Digitized by Google

764. Amor mit Delphin*, Marmorgruppe, mit der Farnesischen Sammlung nach Neapel gekommen. Ergänzt (von Solari) sind der (hübsche) Kopf des Amor, seine Füsse und die Finger der linken Hand, vom Delphin der Schwanz.

Dies Werk hat unverdienten Tadel gefunden, weil man seine ursprüngliche Bestimmung verkannte. Es war für ein Bassin bestimmt, man denke sich die Gruppe mitten im Wasser stehend und der Eindruck des Seltsamen wird schwinden. Wie man die Rasenfläche im Garten — in Pompeji ist es noch zu sehen — mit kleinen der Lokalität entsprechenden Figuren belebte, ebenso die Fläche eines Bassins. Amor vergnügt sich mit einem Delphin, der den kleinen Liebesgott fest umschlungen hat und nun, ganz wie Delphine zu thun pflegen, kopfüber mit ihm ins Wasser schiessst.

Abg. Clarac pl. 646. Vgl. Gerhard und Panofka, Neapels Antiken n. 428. Die im Text gegebene Auffassung möchte ich rechtfertigen durch die Hinweisung auf ein paar allerdings moderne Arrangements. Im Casino des vatikanischen Gartens ist ein Bassin und darin zwei Delphine, gleichfalls mit dem Schwanz nach oben gerichtet, auf jedem reitet ein Amor. Und in einem Ort zwischen Neapel und Pompeji, dessen Name mir entfallen, ist eine Copie unserer Gruppe in eben derselben Weise aufgestellt, wie ich sie im Text vorgeschlagen. Burckhardt, der Cicerone p. 536 Anm. nennt die Gruppe eins der wenigen absurda der antiken Kunst.

765. 766. Nereiden auf Seepferden**, Marmorgruppen, von denen die eine, deren Brust mit einer Kette verziert ist, sich im Vatikan befindet, über das Original der andern vermögen wir keine nähere Auskunft zu geben. Ergänzt sind an dem Thier der ersten die beiden Vorderbeine, an der Nereide der grösste Theil des rechten Arms, und der Kopf soll nicht zugehörig sein.

Diese Figuren sind wahrscheinlich zur Belebung eines Wasserbassins benutzt worden, sie sind übrigens in der Erfindung und Ausführung leblos und unbedeutend.

Die erste ist abg. Clarac musée de sculpt. pl. 747, 1805.

767. Torso einer Nymphe***, von Marmor, wahrscheinlich in Athen befindlich.

Die Figur hielt mit beiden Händen eine noch erkenn-

* Im Römischen Saal n. 7.
** Im Saal der Thiere und Broncen n. 17. 18.
*** Im Griechischen Saal n. 45.

Digitized by Google

bare Muschel, das Attribut der wasserspendenden Najaden. Sie ist die Wiederholung eines in Relief und Rundwerk ungemein häufigen Typus, der auch oft zu Brunnenstatuen benutzt wurde, wie man an manchen Exemplaren aus der Durchbohrung der Muschel abnehmen kann. Der Typus ist übrigens nicht sehr früh, denn die Najaden wurden in älterer Zeit, wie viele ihnen geweihte Votivreliefs zeigen, ganz bekleidet dargestellt, während wir in römischen Votivreliefs dieselbe Tracht finden, wie an dieser Statue. Der Kunstwerth dieses Exemplars ist mässig.

Vgl. Visconti Pio-Clem. I zu tav. 35.

+ 768. Jugendlicher Satyr*, Marmorstatue in Villa Albani. Ergänzt sind beide Beine des Satyrs und die Oeffnung des Schlauches.

Der kleine Satyr ist offenbar, wie sein Gang und der Ausdruck seines Gesichts anzeigen, betrunken und eben die Betrunkenheit war nothwendig um das Auslaufen des Schlauchs zu motiviren.

Gewiss war die Figur zum Schmuck eines Bassins bestimmt und zwar so, dass das Wasser aus dem durchbohrten Schlauch herausfloss. Bei der jetzigen Aufstellung des Originals ist es leider nicht möglich, darüber zur Gewissheit zu kommen, aber es haben sich zahlreiche ähnliche Figuren erhalten, die sicher für solchen Zweck verwendet wurden und für unser Exemplar auf eine gleiche Verwendung schliessen lassen.

Abg. Clarac pl. 704 C. Vgl. E. Braun Ruinen und Museen Roms pag. 640.

769. Minerva**, Marmorstatue des Vatikans, in der sogenannten Villa des Cassius bei Tivoli, einer reichen durch Pius VI. ausgebeuteten Fundgrube antiker Denkmäler, entdeckt und zwar zusammen in einem Saal mit sieben Musenstatuen und einem kitharspielenden Apollo, woraus zu schliessen ist, dass hier Minerva als eine den Musen verwandte Göttin aufgestellt war, wie oft auf römischen Sarkophagen diese beiden Gottheiten mit den Musen vereinigt sind. Ergänzt sind der Helmbusch, die Nasenspitze und beide Arme.

---

* Im Römischen Saal n. 18.
** Ebendas. n. 25.

Digitized by Google

Der rechte, der den Speer hält, ist gewiss richtig ergänzt, schwerlich aber der linke. Er springt unangenehm vor, und für eine ruhig stehende Figur ist eine solche Haltung des Schildes nicht natürlich. An einer Wiederholung dieser Figur, die sich gleichfalls im Vatikan befindet, ist der linke Arm gewiss richtiger ruhig herabhängend restaurirt.

Nicht allein die Ausführung, sondern auch die Erfindung dieser Figur ist unbedeutend. Es ist ein römisches Werk, wie aus der Gewandung, besonders aus der schweren Faltenmasse zwischen den Beinen hervorgeht. Dass das Obergewand, an welchem man auch über dem Schooss einen ganz unnatürlichen Faltenwurf bemerkt, unter den Gürtel gesteckt ist, ist ein namentlich für Minerva unpassendes, gesuchtes Motiv. Auffallend sind auch die ungleichen Hälften der Aegis. Von dem Charakter der griechischen Pallas ist wenig zurückgeblieben.

Die Statue steht im gabinetto delle maschere n. 438, die zweite in der sala rotonda n. 533. Abg. bei Visconti Pio-Clem. I, tav. 8, welcher p. 47 ff. die Auffindung beschreibt.

770. Sogenannte Urania*, Marmorstatue im Louvre, früher in Versailles. Ergänzt sind (von Girardon) der Kopf mit dem Sternenkranz, der linke Arm, die rechte Hand mit der Rolle. Die Restauration ist ganz willkürlich und der Sternenkranz unantik.

Die Hebung des Gewandes durch die linke Hand hat Veranlassung gegeben, die Figur für eine Spes zu erklären, die aber doch gewöhnlich in andrer, dem altgriechischen Stil nachgeahmter Gewandung dargestellt wird. Wir wissen keine bestimmte Deutung vorzuschlagen, der Stil ist römisch, was schon aus der Häufung der Falten hervorgeht.

Abg. Clarac musée de sculpt. pl. 339. Vgl. descript. du Louvre n. 321. Visconti Op. var. IV, p. 513.

771. Bacchus**, Marmorstatue, mit der Chigi'schen Sammlung nach Dresden gekommen. Ergänzt sind die Maske, beide Arme und Beine.

Wir wissen die richtige Ergänzung nicht anzugeben, die Statue ist übrigens unbedeutend***.

Abg. Becker Augusteum t. 74.

---

* Im Römischen Saal n. 1.

** Im Saal des Farnesischen Stiers n. 10.

*** Vgl. n. 14 im Römischen Saal, welche Statue wir für ein Dupli-

Digitized by Google

772. Torso der Diana*, von Marmor, im Vatikan befindlich.

Es ist uns nicht gelungen, diesen Typus der Diana irgendwo vollständig erhalten aufzufinden, so dass wir die richtige Restauration desselben nicht anzugeben vermögen. Bedeutend ist er übrigens nicht und schon die Entblössung der rechten Brust ist ein Zeichen, dass er erst späterer Zeit angehört. Der linke Arm war, wie es scheint, aufgestützt, an dem rechten Oberschenkel ist eine Stütze, vermuthlich zum Halt des rechten Arms, bemerkbar, auf dem Rücken sieht man deutliche Spuren dass ein Köcher da war.

Im museo Chiaramonti des Vatikan n. 652 nach der indicazione antiquaria vom Jahr 1856. In der Beschreibung Roms II, 2, 81 n. 650 heisst es, die Figur sei eher eine Amazone als eine Diana, was schon deswegen unrichtig ist, weil sie den Köcher auf dem Rücken, nicht an der Seite trägt.

773. Meduse**, colossale Marmormaske im Museum zu Cöln. Die Spitzen der Locken fehlten und sind wunderlicher Weise wie die Zipfel eines Bandes ergänzt.

Die Maske entspricht im Allgemeinen der Rondaninischen Meduse (n. 672), steht ihr aber an Schönheit weit nach.

+ 774. Eumusia***, Marmorstatue, mit der Townley'schen Sammlung ins britische Museum übergegangen. Der Kopf, der grösste Theil der Arme und die Leier sind neu.

Die Ergänzung der Leier ist nach der Bedeutung der Statue und nach ähnlichen Musenstatuen wahrscheinlich. Die Inschrift, Eumusia, bezeichnet die Figur nämlich als Personification feiner musischer Bildung. Aus späterer römischer Zeit.

Abg. marbles of the brit. mus. X, 41 n. 2. Müller-Wieseler II, 58, 744. Vgl. Vaux handbook to the brit. mus. p. 221.

775. Hekate*, Statuette von Bronce, früher in Palast Chigi, jetzt im capitolinischen Museum.

---

kat halten würden, wenn nicht hier an das Rehfell ein uns unverständlicher Schurz, welcher die Geschlechtstheile verdeckt, angeknüpft wäre. Wir wissen über diese Statue nichts Näheres anzugeben, die Ergänzungen scheinen dieselben wie an der andern zu sein.

* Im Niobidensaal n. 33.

** Im Saal des Barberinischen Fauns n. 20.

*** ~~Im Niobidensaal n. 72.~~ Im Röm Saal 72

**** Im Saal der Thiere und Broncen n. 141.

Digitized by Google

Die Figur repräsentirt nicht eine reine, einfache Götteridee, sondern beruht auf der Vermischung mehrerer, zum Theil fremdländischer Vorstellungen, wie es dem Geist des untergehenden Heidenthums in den ersten christlichen Jahrhunderten entsprach. Hekate scheint als eine das ganze All durchdringende Göttin aufgefasst zu sein. Die eine der drei Gestalten, die eine mit Strahlen besetzte phrygische Mütze trägt, scheint die Sonne zu repräsentiren, denn die Strahlen können nur vom Helios entlehnt sein und die phrygische Mütze wird wohl mit Recht vom Mithras abgeleitet. Zu erklären bleiben noch ihre Attribute, der Schlangenschwanz und das Messer (von dem allein der Griff erhalten). Die zweite, Fackeln haltende und mit der Mondsichel geschmückte Figur stellt den Mond dar, die Lotosblume die sie über der Sichel trägt, wird von Isis, die mit Selene identificirt wurde, hergeleitet. Die dritte Figur hält Schlüssel und Strick, beide, wie es scheint, denselben Gedanken ausdrückend, da der Strick oft den Schlüssel ersetzte, es sind wahrscheinlich die Attribute der Hekate als Pförtnerin des Hades.

Die Figur hat mehr mythologisches oder religionsgeschichtliches als kunsthistorisches Interesse.

Abg. Müller Denkm. II, 71, 891. Vgl. Welcker Gr. Götterl. II, 406 ff. Stephani Nimbus und Strahlenkranz p. 59 ff. E. Braun Ruinen u. Museen p. 138 ff.

776. Tiresias und Odysseus*, Marmorrelief im Louvre, früher in Villa Albani. Ergänzt sind am Odysseus der Kopf, der rechte Vorderarm mit dem Schwert und das rechte Unterbein.

Der den Odysseus charakterisirende Schifferhut ist zwar ergänzt, aber die Scene konnte nicht zweifelhaft sein, denn Tiresias ist deutlich durch die geschlossenen Augen, durch die den Schatten eigenthümliche Verschleierung und durch das Scepter charakterisirt. Auch die Situation ist unverkennbar. Zwischen den beiden Figuren ist eine Vertiefung, welche die Grube andeutet, aus welcher die herankommenden Schatten Blut tranken, und Odysseus steht noch da mit dem zur Schlachtung der Opferthiere gezogenen Schwert (das durch die in der Linken erhaltene Scheide nothwendig gefordert war). Er

---

* Im Niobidensaal n. 47

horcht den Worten des Sehers und eine gewisse Muthlosigkeit ist in der Haltung des Körpers zu erkennen.

Das Relief ist römischen Ursprungs, was wohl schon aus der Verschleierung des Tiresias hervorgeht, denn die verschleierten Schatten kennen wir nur aus römischen Monumenten. Ob ein griechisches Original copirt ist, wissen wir nicht, die Ausführung des Reliefs ist mässig.

Vgl. descript. du Louvre n. 298. Abg. Winckelmann monum. ined. n. 157. Clarac pl. 223 Die andern Citate bei Overbeck Gall. her. Bild. p. 789 n. 62.

777. Juno und Thetis(?)*, Marmorrelief im Vatikan. Ergänzt sind Kopf und rechter Arm der Juno, Kopf und linker Arm der Thetis.

Die Ergänzung und in Folge dessen die Erklärung dieses Reliefs ist nichts weniger als sicher. Man nimmt nämlich an, dass Juno der bräutlich verschleierten Thetis — von dem Schleier ist ein Stück alt —, die offenbar den Eindruck einer Trauernden macht, mit freundlicher Geberde zurede, sich in ihre von den Göttern beschlossene Vermählung mit dem sterblichen Manne, Peleus, zu finden.

Das Relief ist mit geringer Sorgfalt ausgeführt und gehört römischer Zeit an.

Abg. Museo Chiaram. I, 8. Vgl. Bschreibg. v. Rom II, 2, 80.

778. Mediceische Marmorvase**, in Florenz befindlich. Vielfach ergänzt, namentlich ist an der verhüllten Figur der hinteren Seite der Oberkörper neu und an ihrem Nachbar zur Linken ist überhaupt nur wenig alt.

Grosse Vasen von Marmor zum Schmuck von glänzenden Anlagen aufzustellen, war in der prachtliebenden römischen Kaiserzeit sehr gewöhnlich. Manchmal mochten sie zugleich praktische Zwecke erfüllen, wie die grossen mehr beckenförmig gestalteten Schaalen, die einer Fontaine als Becken dienten, aber die, wie die unsrige, in Form von grossen Mischkrügen gebildeten können nur ornamentale Bedeutung gehabt haben.

Das Relief der Vase ist früher auf den Mythus der Iphigenie erklärt und wir glauben dass diese Deutung noch im-

---

* Im Niobidensaal n. 49.

** Im Römischen Kuppelsaal n. 7.

Digitized by Google

mer sehr wahrscheinlich ist, wenn wir auch nicht im Stande sind, eine ganz entsprechende Scene in unsern schriftlichen Quellen nachzuweisen.

Im Mittelpunkt der Composition, neben einem Bilde der Artemis, sehen wir eine halbentblösste Jungfrau in tiefe Trauer versunken, in der rechten Hand einen Zweig haltend, durch den sie als eine Schutzflehende charakterisirt wird. Man hat die Haltung dieser Figur unpassend für Iphigenie gefunden und allerdings benimmt sie sich auf feineren Denkmälern edler und gefasster, aber was stand einem späteren Künstler im Wege, die Höhe ihres Charakters etwas herabzustimmen, so wie es auch auf einem pompejanischen Bilde geschehen ist? Auch dass sie einen Zweig in die Hand genommen, um durch dies Zeichen des Schutzflehenden noch mehr zur Milde zu stimmen, ist doch nicht auffallend und findet sich auch auf einer Gemme, welche die Iphigenie trauernd am Altar stehend darstellt.

Die umstehenden Helden sind offenbar rathlos, sie blicken auf das Mädchen und Keiner ist zu irgend einer Hülfe oder zu einem Rath oder auch nur zu einer Veränderung der Situation aufgelegt, was Alles sehr gut auf die griechischen Helden passen würde, die bei dem ergreifenden Anblick des Mädchens nicht wagen, den Beschluss zu ihrer Opferung zu fassen. Nur einer, die zweite Figur zur Linken, kommt mit schnellen Schritten heran, offenbar um irgend eine Entscheidung zu veranlassen. Wenn das Mädchen Iphigenie ist, so dürfte diese Figur vielleicht Odysseus genannt werden, der nach Euripides das Opfer der Iphigenie besonders eifrig betrieb. Für ihn wäre auch das ganze Aussehen der Figur sehr passend.

Allerdings fehlt jede Andeutung eines Opfers, sogar der Priester wird schwerlich in einer der sieben Figuren erkannt werden können. Aber vielleicht ist eine andre, uns nicht überlieferte Situation, etwa dass Iphigenie in die Berathung der Helden als Schutzflehende sich hineinbegeben hat, hier dargestellt. Jedenfalls ist es natürlich, bei der Darstellung einer neben einem Artemisbilde trauernden und von Kriegshelden umgebenen Jungfrau den Gedanken an Iphigenie festzuhalten, weil kein andrer griechischer Mythus eine solche Gestalt kennt.

Die Ausführung ist mittelmässig, decorativ.

Digitized by Google

Abg. Millin Gal. myth. 155, 572. Vgl. die Literatur bei Jahn Archaeol. Beitr. p. 388 ff. Der Text sucht die Bedenken zu heben, die Jahn aufstellt. Jahn's eigne Vermuthung scheint mir unwahrscheinlich, nicht bloss wegen der Annahme der Verwechslung des Götterbildes, sondern weil Ajas in irgend einer Weise hervortreten und von den Andern beachtet sein müsste, während hier das Mädchen der alleinige Gegenstand des Interesses ist, nicht aber zugleich irgend einer der völlig coordinirten Helden. Die Vermuthung Panofka's (Arch. Anz. 1848 p. 74) hat die abstrakte Möglichkeit für sich, aber auch nur diese. Die Gemme, auf welche im Text Bezug genommen, ist die bei Müller-Wieseler II, 16, 172 abgebildete, die gewiss nicht eine Artemis darstellt, denn einmal fehlen die Attribute der Artemis und dann stimmt die Gemme fast in allen Punkten mit einer andern unzweifelhaft auf Iphigenie bezüglichen (Tölken Kl. 4 n. 396) überein.

779. Candelaberbasis*, in Ruinen an der Via Appia gefunden und aus der Townley'schen Sammlung ins britische Museum übergegangen. Ergänzt sind zwei Sphinxköpfe und der untere Theil der Widderköpfe.

An den drei Seiten dieser Basis sind Amoren dargestellt, dahinschwebend mit Helm, Schild und Schwert. Es sind die Diener der Aphrodite, die dem liebebezwungenen Kriegsgott seine Waffen geraubt haben. Man hat gemeint die Basis habe einen dem Mars geweihten Candelaber getragen, man könnte aber ebensogut an eine Widmung für Aphrodite denken, wenn nicht vielmehr die häufige Wiederholung dieser Basis wahrscheinlich machte, dass sie nur ihrer Anmuth wegen, und nicht wegen der Angemessenheit zu bestimmten religiösen Zwecken beliebt war. Auch wissen wir nicht, ob die Eroten ursprünglich für eine solche Basis componirt waren.

Die Sphinxe und Widderköpfe sind ein sehr beliebtes Ornament und vermuthlich ohne alle materielle Bedeutung nur um ihrer tektonischen Angemessenheit willen angefügt. Nach der Meinung Anderer hatten sie die Bedeutung eines Apotropaion.

Am obern Rande läuft ein flaches, in griechischem Stil gehaltenes Ornament herum, unter den Reliefs mussten die Blätterverzierungen voller, realistischer, in römischer Weise dargestellt werden.

Die architektonische Form der Basis, die Ausschweifung der untern Seiten, erlaubt keinen zu frühen Zeitansatz.

---

* Im Römischen Saal n. 50.

Digitized by Google

Abg. Marbles of the brit. mus. I, 6. Vgl. Ellis, Townley gallery II p. 81. Visconti Op. var. IV n. 63. Meyer in d. Amalthea I p. 283.

780—782. Reliefs eines vierseitigen kleinen Altars*, in Villa Negroni aufgefunden und in den Vatikan übergegangeu, wo das Werk aber seit ziemlich langer Zeit unsichtbar geworden ist.

Es ist ein niedriges, rechteckiges Geräth, dessen Langseiten etwa doppelt so lang sind als die Schmalseiten, das wir ohne von der Richtigkeit dieser Benennung überzeugt zu sein, einen Altar genannt haben. Die Füsse werden durch phantastische Thiergestalten gebildet, von denen eine auch im Gyps sichtbar ist.

Die Betrachtung der Reliefs, mit denen die vier Seiten geschmückt sind, beginnt mit der Darstellung, die gewöhnlich auf den Besuch des Dionysos bei Ikarios gedeutet wird und gewiss die Hauptseite des Geräthes bezeichnet. Doch erklärt die vorgeschlagene Deutung nicht die Schwierigkeiten des Bildes, für welches überhaupt eine befriedigende Erklärung noch nicht gefunden ist. Die Handlung ist diese, dass Dionysos von Silen und Satyrn gefolgt in die durch einen Vorhang bezeichnete Wohnung eines Sterblichen tritt, der mit einer Frau beim Mahle liegt, an welchem der Gott selbst Theil nehmen wird. Denn auf die Theilnahme des Gottes ist daraus zu schliessen, dass ein Satyr bereits im Begriff ist, ihm die Schuhe abzuziehen, die beim Mahle abgelegt wurden. Man begreift bei jener erwähnten Deutung nicht, warum Ikarios den Gott in dieser auffallenden Situation empfangen sollte.

Leichter verständlich sind die Schmalseiten, an deren einer ein Hirt und eine Hirtin mit dem Melken einer Ziege beschäftigt sind, während an der andern ein Satyr und eine Nymphe einer ihr Junges stillenden Hindin zusehen. Dort ist ein Idol der Spes, um deren Beistand vorzugsweise die Landleute baten, hier eins des Herkules aufgestellt, der in diesem Zusammenhang als Hercules rusticus, als der mit Silvanus und den Nymphen verbundene Schützer ländlichen Gedeihens aufzufassen ist.

Die Rückseite, sehr symmetrisch componirt, zeigt in der Mitte zwei Eroten, die einen Schmetterling über der Flamme ihrer an ein Feuerbecken gelehnten Fackeln verbrennen. Es sind die Qualen, welche die Seele durch Eros zu leiden hat,

* Im Römischen Saal n. 37—39.

Digitized by Google

der aber hier nicht übermüthig, sondern theilnehmend, weinend über die Qual, die er selber der Psyche bereiten muss, dargestellt ist. Dass es zwei Eroten sind, scheint uns für die Bedeutung der Scene ganz irrelevant, und nur durch die Symmetrie der Composition veranlasst zu sein. Die Mittelgruppe ist links von einer Centaurin, von deren Rücken eine Bacchantin im Begriff ist herunterzusteigen, rechts von einem Centauren eingeschlossen, dem ein leierspielender Satyr auf dem Rücken sitzt.

Es kann nicht bezweifelt werden, dass die Darstellungen der vier Seiten mit einander in Zusammenhang stehn, aber den verbindenden Gedanken, der vielleicht durch die praktische Bestimmung des Geräths, die wir nicht kennen, veranlasst ist, haben weder die früheren Erklärer gefunden, noch ist es uns gelungen, zu einem befriedigenden Resultat zu kommen.

Das Werk ist offenbar römischen Ursprungs, schon die Statuen der Spes und des Herkules zeigen es, die in dieser Verwendung nur römischer Sitte entsprechen, auch ist die Zeichnung nichts weniger als mustergültig und besonders unförmlich sind die Körper der Centauren. Aber ebenso klar ist, dass schöne Vorbilder in diesen Reliefs nachgeahmt sind, namentlich das Relief der Vorderseite ist in vielen Exemplaren erhalten, unter denen mehrere das unsrige an Schönheit bedeutend übertreffen.*

Abg. Visconti Pio-Clem. IV, 25 a—c. Vgl. O. Jahn Arch. Beitr. p. 152 ff. Wieseler zu Müller's Denkm. II, 624.

783—789. Reliefs von Sarkophagen.

783. **Amazonensarkophag****, aus griechischem Fundort, in Wien im Museum des Belvedere befindlich, früher im Besitz eines Grafen Fugger, der ihn mit nach Deutschland gebracht hat.

Der Sarkophag gehört zu den selteneren Denkmälern dieser Gattung, die an allen vier Seiten mit bildnerischem Schmuck ausgestattet sind. Doch wiederholen sich an den

* Vgl. den Gypsabguss des im britischen Museums befindlichen Exemplars, der sich im Gewerbeinstitut befindet.
** Im Treppenhaus n. 98—103. 107.

Digitized by Google

Lang- und Schmalseiten dieselben Gruppen, nur in der Bewaffnung sind leise Verschiedenheiten wahrnehmbar. An künstlerischem Werth sind sich aber die correspondirenden Seiten nicht gleich, die weniger gut erhaltene Langseite steht der anderen besser erhaltenen, welche gewiss bei der ursprünglichen Aufstellung die vornehmste war, nach.

Die Motive der Composition sind durchgängig sehr schön, namentlich die Mittelgruppe der Langseite, wo ein Freund dem anderen beisteht. Doch sind sie schwerlich überall neu, die Gruppe der linken Seite, in welcher eine Amazone an den Haaren vom Pferde gerissen wird, kehrt auch in früheren Werken ähnlich wieder. Bemerkenswerth ist die Tracht einer Amazone in der Mitte der Langseite, die ausser den Hosen und dem Aermelkleid auch noch einen hinten flatternden, ebenfalls mit Aermeln versehenen Ueberrock trägt. Wir fanden dasselbe Kleidungsstück schon bei Medea (n. 494) und Anchises (n. 604).

Bildnerisch verzierte Marmorsarkophage aus Griechenland sind selten, doch ist weder von diesem noch von irgend einem anderen der bis jetzt bekannten mit Sicherheit nachgewiesen, dass sie der Blüthezeit der griechischen Kunst auch nur nahe stehen. Es kann daher die Möglichkeit nicht bestritten werden, dass die Sitte der bildnerischen Ausstattung der Sarkophage erst der römischen Zeit angehöre, wiewohl andererseits gegen die Priorität der Griechen kein entscheidendes Argument vorgebracht werden kann. Dass aber dieser Sarkophag nicht einer früheren griechischen Kunstzeit angehöre, zeigt die Vergleichung desselben mit den Reliefs von Halikarnass (n. 457). Die Figuren sind im Allgemeinen zu lang und schmächtig, die Gewänder zu reich an Detail und die Wiederholung derselben Gruppen auf den correspondirenden Seiten legt kein günstiges Zeugniss ab für die Originalität des Künstlers, der gewiss nur copirte.

Unter den Darstellungen der Sarkophage nimmt dieses Relief aber jedenfalls einen hervorragenden Platz ein. Es ist ganz verschieden von der unruhigen Weise so vieler römischer Sarkophage, auf denen zwei Reihen von Figuren hinter einander gestellt werden und das Relief seinen ornamentalen Charakter ganz verloren hat. Freilich ist der Künstler wohl eben durch das flachere Relief zu einem kleinen Fehler veranlasst, indem nämlich auf den Langseiten die Beine

der ausgestreckt liegenden Amazone vom Knie abwärts ganz verschwinden.

Welchen Bezug das Relief auf den in dem Sarkophag Begrabenen hatte, lässt sich nicht angeben.

Abg. Bouillon musée des Ant. II, 83. Vgl. v. Sacken und Kenner, Die Antiken des K. K. Münzcabinets p. 41 n. 167. Nur muss ich, wie der Text zeigt, die Annahme, dass das Werk bald nach Phidias oder auch aus der Zeit des Scopas (Steiner, Amazonenmythus p. 112) sei, entschieden bestreiten.

784. Niobidensarkophag*, gefunden im vorigen Jahrhundert in der Nähe Roms, vor Porta S. Sebastiano in einer Vigna der Familie Casali, vom Cardinal Casali an Papst Pius VI. geschenkt und von diesem im Vatikan aufgestellt. Ergänzt sind der linke Arm Apollo's mit dem Bogen und der rechte Arm Diana's mit dem Pfeil.

Das Relief des Sarkophags ist reich an schönen Motiven, die der Verfertiger aber schwerlich selbst erfunden hat. Die rechte Hälfte wird durch die Söhne eingenommen, die linke durch die Töchter, unter letzteren befindet sich die Mutter, ein getödtetes Mädchen im Arm haltend. Links und rechts schliesst sich eine Seitenfläche an, hier mit der Darstellung von zwei Söhnen, dort von zwei Töchtern. Die Söhne waren, wie das Pferd und die Speere in der Hand eines derselben andeuten, ausser dem Hause mit Jagd und gymnastischen Uebungen beschäftigt, als das Verderben sie traf, sie eilen nun zur Mutter, die wir im Innern des Hauses unter den Töchtern befindlich zu denken haben.

Unter den Kindern der Niobe befinden sich auch eine Amme und ein Pädagog. Die erste ist jene alte, herzlich sich um ein getroffenes Mädchen bemühende Frau, zu dem anderen eilt der jüngste Sohn. Wie man im Leben zu solchen Aemtern Sklaven oder Leute niederen Standes nahm, so erscheinen sie auch in der Kunst mit unedlen Gesichtszügen und in plebejischer Tracht. Das Fell des Pädagogen ist ein an Hirten und Leuten ähnlicher Sphäre öfter vorkommendes Kleidungsstück.

Der wichtigste Unterschied in der Gruppirung dieses Reliefs und der Florentinischen Gruppe, zu deren Vergleichung die Zusammenstellung der Gypsabgüsse auffordert, liegt darin, dass die Mutter weder durch Grösse noch durch ihre Stellung

* Im Niobidensaal n. 71.

Digitized by Google

in der Mitte hervorgehoben ist. Dies ist überhaupt auf keinem der erhaltenen Niobidensarkophage der Fall und kann nicht aus formellen Gründen, sondern nur aus dem Zweck dieser Sarkophagdarstellungen abgeleitet werden. Nicht der Mythus als solcher sollte zur Darstellung gebracht werden, sondern nur als ideales Analogon eines wirklichen Vorgangs. An den Särgen früh gestorbener Jünglinge und Mädchen stellte man solche Mythen dar, die den Gedanken eines frühen, in Jugend und Schönheit erfolgten Todes in sich schliessen, z. B. den Mythus von Meleager und Adonis, den Raub der Leukippiden und der Persephone, und in diesem Sinn ist auch der Mythus der Niobiden benutzt. Die Kinder und ihr Geschick sind demnach die Pointe des Ganzen, nicht die Mutter, dieser konnte daher nicht die hervorragende Stellung gegeben werden, die sie in der Florentinischen Gruppe hat.

In der Vortragsweise tritt an dem Sarkophag ein weit leidenschaftlicherer Charakter hervor, es sind stärkere Farben aufgetragen. Die Gewänder flattern heftiger, die Stellungen sind meist gewaltsamer, wenn auch nicht ohne Schönheit. Besonders hervorzuheben ist die im Rücken getroffene, vor Schmerz sich zurückbiegende Tochter und der neben ihr knieende Sohn, der sein Gesicht hinter dem Arm birgt, als könne er den schrecklichen Anblick nicht ertragen. Mit diesem unruhigeren Charakter der Darstellung steht die Art des Reliefstils in Einklang. Die Gestalten lösen sich fast zu freien Figuren ab und der dekorative Charakter der Figurenreihe ist aufgehoben. Der realistischeren, derb effektvollen Tendenz der römischen Kunst ist dies Relief ebenso angemessen, wie das flächenartige Relief dem keuschen, maassvollen Charakter der griechischen Kunst. An den Seiten des Sarkophags ist es übrigens flacher, da suchte der Künstler schneller fertig zu werden, es ist eine an den Sarkophagen häufig wiederkehrende Erscheinung, dass die weniger zur Schau kommenden Seitenflächen flüchtiger ausgeführt sind als die Vorderseite.

Die Figuren von Artemis und Apollo sind Wiederholungen bekannter Typen, die Gruppe der beiden Söhne an der Seitenfläche findet sich anderswo als Orest und Pylades benutzt, ohne dass sich entscheiden liesse, welcher Sinn ursprünglich beabsichtigt war. Jedenfalls wird man auch auf diesen Künstler die für die Sarkophage im Allgemeinen geltende

Digitized by Google

Regel anwenden dürfen, dass die Figuren und ihre Motive nicht frei erfunden, sondern anderswoher entlehnt sind. Ganz unselbstständig freilich hat man nicht copirt, es kann nach dem was uns erhalten ist, nur höchst selten vorgekommen sein, dass Verfertiger von Sarkophagen bis in alle Einzelheiten genau copirten. Wir sehen auch hier, wie in allen Klassen der alten Denkmäler, dass der einzelne Arbeiter nicht ein bloss mechanisch arbeitendes Werkzeug war, sondern sich eine gewisse Freiheit wahrte, die, so beschränkt sie war, doch anregend und belebend auf seine Arbeit wirkte.

Am Deckel des Sarkophags sind die Leichen der Kinder dargestellt, auch hier nach den Geschlechtern getrennt. Die Söhne liegen im Freien, wo sie ereilt wurden, die Töchter im Innern des Hauses. Dies bedeutet nämlich der hinter ihnen ausgespannte Vorhang, der auf den Sarkophagen häufig nur zur Belebung der Fläche zu dienen scheint, hier aber einen bestimmten Sinn hat. Man hat sich darunter eine unsern Wandschirmen ähnliche Vorrichtung des antiken Hauses zu denken, die nur viel künstlerischer angeordnet ist, als bei uns, wo die Befestigung des Tuchs an einem oberen und unteren Stabe alle Freiheit und Schönheit des Faltenwurfs unmöglich macht. Hier und ebenso in der unteren Gruppe bemerkt man an den Figuren der Mädchen etwas mehr Nacktheit als in der Florentinischen Statuengruppe. Auch Artemis hat nach späterem Geschmack die eine Brust entblösst.

Abg. Visconti Pio-Clem. IV, 17. Vgl. Stark Niobe p. 179 ff.

785. Bacchussarkophag*, 1746 aus der Kirche zu Nepi in das Capitolinische Museum gebracht. Die Ergänzungen sind im Ganzen gering und nirgend verfehlt.

In der Scene zur Rechten ist die Pflege des kleinen Bacchus, nämlich das Bad durch die Nymphen dargestellt. Die eine wäscht ihn, während die andere Wasser ins Becken giesst, hinter dem Sessel der ersten steht eine Bacchantin, die mit dem Klang der Becken den jungen Gott begrüsst. Nicht ganz klar ist die Geberde der beiden letzten Nymphen, die in der erhobenen Rechten dem Kind etwas hinzuhalten scheinen, sowie zu ihren Füssen von zwei Frauen, die weder nach ihrer Tracht noch nach ihrem Benehmen Nymphen sein können, sondern wohl Sterbliche sind, dem göttlichen Kinde

* In den Durchgängen zum Römischen Kuppelsaal n. 21.

Digitized by Google

bereits Gaben dargebracht werden. Die Nymphen sind unterschieden durch die für sie charakteristische halbe Entblössung, an der sitzenden bemerkt man sehr deutlich den Brustgürtel, den man zum Halt der Brust trug.

In der Scene zur Linken ist ein etwas späterer Moment im Leben des Bacchus vorgeführt. Er befindet sich bereits unter seinen Satyrn, Silenen und Bacchen, die im Begriff sind, den kleinen Gott mit seiner charakteristischen Tracht auszustatten. Denn man sieht schon aus der Stellung des Bacchus, der sich mit beiden Händen stützt, dass ihm von dem an seinem Fuss beschäftigten Satyrn die hochhinaufreichenden Stiefel, die so gewöhnlich sind an den Bildern des Gottes, angezogen werden, indess die an der linken Ecke stehende Bacchantin beschäftigt ist ihm einen Kranz oder wohl richtiger die breite bacchische Binde umzulegen.

Eigenthümlich ist die kleine Mittelscene, wo Silen eine Execution an einem Satyrknaben vollzieht, während im Hintergrund ein älterer Satyr Wein schlürft. Wir verstehen nicht recht den Sinn dieses komischen Intermezzo, jedenfalls scheint es uns zum Schmuck eines Sarkophags wenig angemessen. Denn der Zweck solcher Geräthe führt nothwendig auf einen ernsteren Stil der Dekoration, und auf griechischen Grabsteinen würde man vergebens ähnliche Situationen suchen. Auf den römischen Sarkophagen dagegen — und das ist charakteristisch für die Zeit ihrer Entstehung — mischen sich nur zu oft, namentlich in den bacchischen Darstellungen, theils komische, theils auch sinnliche Details ein, welche die ernste Stimmung, die der Schmuck eines Sarges erregen soll, zerstören und deutlich zeigen, dass es mit den religiösen Ideen, die auf den Sarkophagen dargestellt sind, oft nicht sehr ernst gemeint ist, dass sie mehr aus der dichtenden Phantasie als aus Bedürfnissen des Gemüths hervorgegangen sind.

Die bacchischen Darstellungen auf den Sarkophagen sind der Ausdruck eines seligen Freudenlebens, in welches der Verstorbene aufgenommen zu werden hofft. Auch hier muss Bacchus als der beseligende Gott zur Darstellung gewählt sein, wenn auch namentlich die Scene des Bades diese tiefere Auffassung verdunkelt.

Betrachten wir dagegen das Relief rein als Kunstwerk ohne Rücksicht auf den Zweck, dem es dienen sollte, so ist es mit grosser Anmuth componirt und auch in der Ausführung gefällig. Eigene Erfindung ist freilich auch hier nicht

Digitized by Google

anzunehmen; die schöne Nymphe zur Rechten, die mit übergeschlagenem Bein dasteht, die Rechte erhebend und die Linke in die Seite stützend, findet sich bereits auf früheren Denkmälern, wo ihre Stellung auch noch besser motivirt ist, indem sie nämlich die Rechte anlehnt.

Abg. Mus. Capitol. IV, 60. Vgl. Müller-Wieseler II, 402. Welcker Götterl. I, 444 Anm. 53. Die im Text hervorgehobene Nymphe stimmt mit der Thetis auf dem Relief des Diadumenos (n. 736), wo noch andere Wiederholungen angeführt sind.

786. Orestessarkophag*, früher in Palast Barberini, jetzt im Vatikan. Ergänzt ist der Kopf des Orest in der Scene zur Rechten.

Die lange Fläche der Sarkophage wurde in den meisten Fällen in mehrere Scenen zerlegt, deren hier drei zu unterscheiden sind, eine grössere in der Mitte, umgeben von zwei kleineren. Im Mittelpunkt der ersteren erblicken wir die Leiche der Klytämnestra, deren entblösster Oberkörper an den Zug der Dichtung erinnert, dass die Mutter gegen das Schwert des Sohnes die Brust entblösst habe, die ihn genährt. Neben ihr liegt vom angemaassten Thronsessel herabgestürzt, Aegisth, auf welchen Orest, die Mittelfigur, noch einen letzten Streich zu führen im Begriff ist. Dem Orest zur Seite steht, auch mit gezücktem Schwert, Pylades und neben diesem eilt die durch Alter und Kopftuch kenntliche treue Amme des Orest mit der Geberde des Entsetzens davon. Zur Rechten im Vordergrunde hockt eine Figur, nach der Tracht ein Diener, die einen kleinen, in der Wildheit des Vorgangs von der Basis herabgeworfenen Altar erhebt, um sich hinter ihm zu verbergen. Ein Vorhang, einerseits an einer Herme, andererseits auf nicht sichtbare Weise befestigt, bezeichnet diese Scene als im Innern des Hauses vorgehend, dahinter aber bemerkt man bereits zwei Eumeniden mit Schlangen und Fackeln dem Orest nahend. Die Scene zur Rechten deutet auf die glückliche Lösung des Conflicts. Aus dem delphischen Heiligthum, das durch Dreifuss und Lorbeer angedeutet ist, schreitet Orest, das Schwert in der Rechten, die Scheide in der Linken haltend, über eine schlafende Eumenide hinüber davon, um sich nach Athen zu begeben, wo seiner die Freisprechung wartete. Man hat daran Anstoss genommen, dass Orest sich nach dem

* In den Durchgängen zum Römischen Kuppelsaal n. 40 und 26.

Digitized by

Schauplatz seiner That zu bewege, was aber aus Gründen der Composition geschehen ist, denn die Darstellung würde unvollständig aussehen, wenn nicht die Eckfiguren nach der Mitte zu gerichtet wären. Sehr auffallend ist die Scene zur Linken, drei schlafende Eumeniden, deren Trennung von der entsprechenden Figur zur Rechten am besten durch die geistreiche Vermuthung erklärt wird, dass der Künstler seine Darstellung von einem runden Gefäss copirt habe, auf welchem natürlich die beiden hier getrennten Seitengruppen eine Gruppe ausmachten. Die eine der schlafenden Eumeniden hat eine Doppelaxt, die in der Hand einer Eumenide auffallend, aber doch nicht auffallender ist, als Schwert und Lanze, die sie auf anderen Darstellungen führen.

Was die Wahl dieses Themas zum Schmuck eines Sarges betrifft, so hat man mit Recht bemerkt, dass dasselbe den Gedanken der gerechten Vergeltung involvire, ähnlich wie die zahlreichen Sarkophagdarstellungen der Unterwelt mit ihren Büssern. Es lag nahe für die Verfertiger der Sarkophage, die der Regel nach nicht auf Bestellung, sondern auf Vorrath gearbeitet zu haben scheinen, diese und ähnliche ernstere Ideen in den Bildern der Särge auszuprägen.

Dass der Verfertiger dieses Sarkophags, wie die grosse Mehrzahl seiner Collegen nicht als eigentlicher Künstler zu betrachten ist, geht schon aus dem über die Trennung der Eumeniden Bemerkten hervor. Die schöne Mittelfigur des Orest ist eine griechische Erfindung, sie kommt auf einem griechischen Relief als ein Jäger im Löwenkampf vor, auf einem schönen geschnittenen Stein als Kadmus im Drachenkampf.

In der Behandlung des Reliefs fehlt es nicht an Fehlern. Das linke Bein des Orest wird z. B. durch den Körper der Klytämnestra rein abgeschnitten, als ob es gar nicht vorhanden wäre.

An den Seitenflächen dieses Sarkophags sind Sphinxe dargestellt, deren eine den Kopf eines Widders zwischen den Klauen hält*. Wir fanden die Sphinx schon auf griechischen Grabsteinen (n. 383), auch ist ein griechischer Sarkophag bekannt, wo sie ähnlich wie hier den Kopf eines Schaafes zwischen den Vordertatzen hat. Man erklärt sie als ein Symbol des hinraffenden Geschicks, womit wenigstens der

* n. 26.

Digitized by Google

Sinn der Vorstellung im Allgemeinen wohl richtig angegeben wird.

Das Relief der Seitenfläche ist auch hier wieder nur ganz flach und skizzenhaft gehalten.

Abg. Visconti Pio-Clem. V, 22. Overbeck Gallerie heroisch. Bildw. Taf. 29, 1, wo auch die Literatur angegeben. Auf Stephani's (Compte-rendu pour l'année 1863 p. 256) Bedenken gegen die Erklärung der rechten Seitenscene habe ich im Text Rücksicht genommen. Ueber die Wahl des Themas vgl. Petersen Annali 1860 p. 368, über die Sphinx auf griechischen Grabmonumenten Pervanoglu, Die Grabsteine der alten Griechen, p. 80 ff.

787. Sarkophagdeckel*, 1862 in Athen vor der Stoa des Hadrian von Bötticher gefunden, ebendaselbst befindlich.

Die anmuthige Darstellung von Tritonen, Nereiden und Amoren, die auf phantastischen Seethieren reiten, hat unter den Sarkophagreliefs zahlreiche Analogien. Die Absicht solcher Darstellungen war, wie bei den so sehr ähnlichen bacchischen Reliefs, das selige Freudenleben zu schildern, das dem Verstorbenen bevorstehe. Vermuthlich hat die Vorstellung von den Inseln der Seligen die Veranlassung gegeben, die Dämonen des Meeres zu Trägern dieser Idee zu machen.

Fundnotiz bei Bötticher im Nachtrag zum Catalog des Neuen Museums p. 38. Ueber den Sinn der Darstellung vgl. Petersen Annali 1860 p. 396 ff.

788. Sarkophagdeckel**, im Kloster Chellas bei Lissabon befindlich.

Die Darstellung zeigt drei sitzende Dichter mit Rollen in den Händen, die durch die Verbindung mit den Musen, welche neben ihnen stehen, als solche charakterisirt sind. Zwei von den letzteren sind mit Namen zu nennen, die Muse zur Rechten entspricht einem sehr bekannten Typus der Polyhymnia, den wir auch auf der Apotheose Homers (n. 736) fanden, die zur Linken ist durch das enganliegende fellartige Gewand als Thalia bezeichnet. Man vermuthet, dass die Muse der Komödie dies Gewand wegen ihrer Verwandtschaft mit bacchischen Figuren trage.

Die Darstellungen von Musen und Dichtern sind nicht selten auf Sarkophagen, es sollen damit die Neigung und

* Im Griechischen Saal n. 317.
** In den Durchgängen zum Römischen Kuppelsaal n. 39.

Digitized by

Beschäftigung, die der Verstorbene im Leben hatte, charakterisirt werden.

Das Relief ist roh ausgeführt und gehört in spät römische Zeit.

In Hübner's Antiken Bildw. in Madrid p. 335 n. 928 verzeichnet. Vgl. über die Darstellung Wieseler Annali 1861 p. 122 ff. und das dort Citirte.

789. Athenischer Kalender in Bildern*, Marmorfries, an der Kirche der Panagia-Gorgopiko in Athen eingemauert. Die Figuren haben durch die eingemeisselten griechischen Kreuze, wodurch die Benutzung des Frieses in christlicher Zeit gleichsam sanktionirt werden sollte, zum Theil gelitten.

Auf diesem Fries sind die Sternbilder des Thierkreises als Vertreter der athenischen Monate dargestellt und zu jedem derselben einige Figuren hinzugefügt, durch welche irgend eine wichtige Begebenheit des Monats veranschaulicht und dieser somit charakterisirt wird.

Die beiden Platten, aus denen der Fries besteht, sind im Abguss nicht richtig mit einander verbunden, die zweite Platte sollte die erste sein, wir müssen daher mit der Betrachtung des Einzelnen in der Mitte anfangen, wo wir das erste Zeichen des Thierkreises, den Widder, finden. Es entspricht dem attischen Elaphebolion, in welchem der Artemis geopfert und das Fest der grossen Dionysien gefeiert wurde. Das erste ist rechts vom Widder dargestellt, wo wir die Artemis erblicken, einen Hirsch an sich ziehend, den ihr die nebenstehende Figur gewiss als Opfer gebracht hat, während der Festzug an den Dionysien durch die beiden links vom Widder dargestellten Figuren repräsentirt wird. Das zweite Zeichen ist der Stier, zur Hälfte durch das Kreuz zerstört. Er bezeichnet den Monat Munychion, wir wissen aber nicht zu sagen, in wiefern die beiden folgenden Personen, die zu dem Sternbilde gehören, charakteristisch für den Monat sind. Der erste von ihnen wird für einen Fackelläufer gehalten. Es folgt der Monat Thargelion mit dem Symbol der Zwillinge, neben denen ein nackter Jüngling mit der Striegel steht, dessen Beziehung auf den Monat wir auch nicht anzugeben wissen. Darauf der Krebs, den Skirophorion reprä-

* Im Griechischen Saal n. 318.

Digitized by Google

sentirend, in welchem Monat unter besonderen Ceremonien dem Zeus ein Stieropfer gebracht wurde, wie das Bild deutlich zeigt; sodann das Zeichen des Löwen und Sirius, das den Hekatombaion bezeichnet, in welchem die Panathenäen stattfanden. Das am meisten charakteristische Element dieses Festes war die Darbringung eines Gewandes an die Pallas, das als Segel an einem auf Rollen laufenden Schiff befestigt war, und von diesem Schiff erkennt man trotz des darüber gesetzten Kreuzes deutliche Spuren. Die beiden hinter demselben befindlichen Figuren sind wohl Genossen des Festzuges. Die folgende geflügelte Jungfrau mit der Fruchtschüssel ist vermuthlich das Sternbild der Jungfrau, dem Herbstmonat Metageitnion in dem die Früchte reifen, entsprechend; die Bedeutung der nebenstehenden Figuren, unter denen Herakles kenntlich, ist uns unklar. Darauf das Sternbild des Kranzes zur Bezeichnung des Boedromion, der ausserdem durch einen Wettrenner, wir wissen nicht inwiefern, charakterisirt wird. Leichter verständlich sind die folgenden Monate, der Pyanepsion mit dem Zeichen des Skorpion, in welchem die Eiresione, ein mit den Gaben des Herbstes behangener Oelzweig, unter volksthümlichen Liedern von einem Knaben umhergetragen wurde. Ausserdem wurde in diesem Monat der Wein gekeltert. Die Bedeutung der Kanephore, welche diese Scene schliesst, ist uns unklar. Darauf folgt der Maimakterion mit dem Sternbild des Schützen. In diesem Monat wurde gepflügt und gesäet, was deutlich dargestellt ist. Die erste ganz in ihren Mantel gehüllte Figur, „die sich vor dem Anprall des Windes kaum auf den Füssen zu halten vermag“, soll vermuthlich den kalten und heftigen Wind dieses Monats bezeichnen. Durch das Sternbild des Steinbocks ist ferner der Poseideon bezeichnet, in welchem die Hahnenkämpfe ein Hauptereigniss waren. Man sieht auf einem Palmenzweig, dem Siegeszeichen, zwei Hähne mit einander im Kampf und hinter ihnen den Tisch mit den Siegeskränzen, an welchem die Preisrichter sitzen, während die beiden Figuren zur Linken die Zuschauer repräsentiren. Endlich müssten noch das Sternbild des Wassermanns und die Fische kommen, jenes glaubt man durch die Gestalt des Phrixos auf dem Widder, der eine Schaale in der Linken hat, bezeichnet, dieses fehlt.

Das Relief ist aus später Zeit und hat nur seines Inhalts wegen Interesse.

Digitized by Google

Abg. bei Le Bas monum. Fig. pl. 21 und bei Bötticher im Philologus 1865, XXII p. 385 ff. Ich muss übrigens den von Bursian im Liter. Centralbl. 1866 p. 1144 gegen Bötticher erhobenen Einwänden beistimmen und sehe ausserdem nicht ein, dass es ein Festkalender sein muss. Bötticher selbst wird dieser Supposition in dem, was er über die Figur n. 6 sagt, untreu, und gerade die Scene des Kelterns und Säens scheint mir deutlich zu indiciren, dass nicht überall Feste dargestellt sind.

790. Goldne Schaale*, am 26. März 1774 zu Rennes in der Bretagne neben menschlichen Knochen gefunden, wonach es wahrscheinlich ist, dass das Geräth einem vornehmen Gallier mit ins Grab gegeben ist. Die Schaale wurde nach Paris ins Cabinet des médailles gebracht.

Das Thema der gegossenen Reliefs im Innern der Schaale lässt sich kurz dahin zusammenfassen, dass Bacchus als Sieger über den mächtigsten Heros Herkules dargestellt ist. Die Darstellung ist dem Zweck des Geräthes angemessen, das offenbar eine Trinkschaale war.

In dem Mittelbild schenkt Bacchus, der von seinem Gefolge umgeben auf einem Stuhl sitzt, dem Herkules aus seinem sehr eigenthümlich oben wie ein Mohnkopf geformten Trinkhorn ein. Das Horn ist an der Spitze durchbohrt zu denken und der Strahl muss, wie man es so oft auf den Denkmälern sieht, einen weiten Bogen beschreiben, um den Becher, den Herkules hinstreckt, zu treffen. Die Folgen dieses Trinkens schildert das zweite Bild, welches das erste ringförmig umgiebt. Herkules ist, wie Kunst und Poesie gern an ihm hervorheben, unmässig gewesen und muss nun trunken wie ein Gefangener im Zuge des Bacchus einherschreiten. Hier entfesselt sich auch die bacchische Lustigkeit, die in dem Mittelbild gehalten war, nur dass freilich in der späten Zeit, welcher das Denkmal angehört, nicht mehr lebensvolle Figuren möglich waren, auch nicht einmal als Copien, denn die meisten Gruppen und Figuren dieser Darstellung sind uns allerdings aus früheren und schöneren Denkmälern bekannt.

Der Künstler hat in diesem Bilde beabsichtigt einen Festzug, und zwar die festliche Heimführung der eingesammelten Trauben darzustellen. Der von Panthern gezogene Wagen des Bacchus, der mit Ziegenböcken bespannte Wagen, welcher mit Trauben beladen ist, und das Kameel, auf dem Silen reitet (das von dem indischen Zuge des Bacchus her

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 106.

Digitized by Google

zu seinem Gefolge gehört), halten den Gedanken des Zuges fest und zwar ist Silen, dem eine der bekannten Gemmenvorstellung der Venus Victrix nachgebildete Bacchantin eine Schaale reicht, als der vorderste, gleichsam als der Herold des ganzen Zuges zu betrachten, dessen Schluss der Wagen des Bacchus bildet. Das Ziel aber, welchem der Zug zustrebt, ist durch die Amoren angedeutet, die bereits beschäftigt sind, den neugewonnenen Wein auszutreten. Zwischen den erwähnten Gruppen Fahrender und Reitender wird der Gedanke des Zuges nicht consequent festgehalten, da finden Hemmungen statt und entfaltet sich eine freiere Lustigkeit, Tanz und Spiel von Satyrn und Mänaden, der Kampf eines Pan mit einem Ziegenbock u. s. w.

Eigenthümlich verziert ist der Rand der Schaale, nämlich mit Goldmünzen, die man in römischer Zeit oft als Schmuckgegenstand trug und die daher auch in dieser Weise zur Verzierung gebraucht werden konnten. Die älteste der 16 Münzen ist die des Hadrian, die jüngste die des Caracalla, in der Anordnung ist kein anderes Princip ersichtlich, als nur dies, immer einen bärtigen Kopf mit einem unbärtigen, sei es jugendlichen oder weiblichen, abwechseln zu lassen, wovon auch die Verschiedenheit der Einrahmung abhängt. Dass die Münzen ohne bestimmte Absicht zusammengestellt sind, sieht man auch daraus, dass mehrere derselben sich wiederholen.

Die Schaale kann wie die Münzen zeigen, nicht vor dem Anfang des dritten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung verfertigt sein, sie wird ihres Stils wegen aber auch nicht viel später verfertigt sein. Allerdings ist derselbe mangelhaft genug, und was die Figuren noch an Schönheit besitzen, ist nur die Erbschaft einer früheren Zeit. Auch ist vieles nicht mehr verstanden; was ein Satyr sei, davon hatte der Künstler keinen rechten Begriff mehr. Indessen zeichnen sie sich doch vor gleichzeitigen Arbeiten wie z. B. den Sculpturen am Bogen des Septimius Severus aus, es ist immer noch mehr classischer Charakter darin.

Abg. bei Millin monum. ined. I pl. 24 p. 225 und Gal. mythol. 126. Millin hat übrigens die Handlung in der Scene zwischen Bacchus und Herkules missverstanden.

791—794. Ara Casali**, in der zweiten Hälfte des

* In den Durchgängen zum Römischen Kuppelsaal n. 13—16.

Digitized by

17. Jahrhunderts in einem Garten zwischen Cälius und Esquilin gefunden, zuerst im Besitz der Familie Casali und jetzt im Vatikan.

Die Vorderseite lehrt uns zunächst den Stifter des Werkes kennen, nämlich Tiberius Claudius Faventinus, und der Eichenkranz, welcher die Inschrift umgiebt, bezeichnet die Veranlassung der Stiftung. Es ist die corona civica, die ob cives servatos gegeben wurde, deren Ertheilung den Faventinus zur Stiftung dieses Werkes veranlasste. Welchem Gott er den Altar dedicirte, kann nur aus den Reliefs geschlossen werden.

Wir sehen nun auf der Inschriftseite die Gefangenschaft des Mars und der Venus in den Fesseln des Vulkan dargestellt. Das Paar liegt auf einem römischen Sopha, dessen Beine in etwas roher Weise des Raumes wegen abgeschnitten sind, Mars ist beschämt, Venus hebt klagend die gefesselte Hand, mit ihr klagt ein Amor, ein anderer bezeigt jenem seine Theilnahme. Rechts in der Höhe steht Vulkan, sichtlich zufrieden mit seinem Werk, ihm gegenüber erblicken wir den Verräther Helios.

Die Darstellungen der übrigen drei Seiten folgen nicht so auf einander, dass sie sich dem die Ara Umgehenden in richtiger Folge präsentiren, man muss vielmehr von der Betrachtung der einen Seitenfläche zu der andern und dann erst auf die Rückseite übergehen. Der Grund für diese Anordnung kann nur in dem Zweck des Monuments gefunden werden; wenn es sich um die Verherrlichung eines Gottes handelte, so hätte nichts im Wege gestanden, den Reliefschmuck in fortlaufender Reihe herumzulegen und die den Gott betreffenden Thaten oder Schicksale der Folge der Bildflächen entsprechend darzustellen, es sollen aber zwei Götter gefeiert werden, wie sich aus der Betrachtung des Einzelnen ergeben wird.

Wir beginnen mit der Rückseite, weil die Darstellungen derselben an sich am deutlichsten sind und auch über die Bestimmung des Ganzen Aufschluss zu geben vermögen. Sie ist in vier Streifen zerlegt und sondert sich hiedurch von den nur drei Streifen enthaltenden Seitenflächen, was eben auch darauf deutet, dass diese Fläche nicht gleichsam einen Akt unter mehreren darstellt, sondern ihre besondere Beziehung hat. Der erste Streifen stellt die Rhea Silvia dar, am Tiber schlafend, der mit einem Schilfstengel neben ihr

Digitized by Google

sitzt, und den Mars, der mit leisem, vorsichtigem Schritt der Schläferin naht. Die Frucht dieser Verbindung erblicken wir auf dem zweiten Streifen, Rhea Silvia sitzt mit ihren neugeborenen Zwillingen am Tiber, zwei Hirten, Abgesandte des Amulius, kommen heran und theilen ihr den Befehl zur Aussetzung der Kinder mit, der die Mutter den Kopf abwenden und — was beabsichtigt scheint — zu Mars als zu einem Helfer in der Noth hinaufblicken lässt. Ihre Bitte ist, wie das folgende Bild zeigt, nicht vergeblich. Es muss die Aussetzung der Knaben enthalten, einmal des Platzes wegen, den es in der Reihenfolge einnimmt, sodann wegen der Anwesenheit des Mars, der eben nur da ist zur Andeutung, dass er seine Kinder in der Gefahr nicht verlassen wird. Schicklich hat man ihm ein Tropaeum in die Rechte gegeben, um eben durch die Betonung des siegreichen Gottes die Rettung der Kinder um so gewisser hinzustellen. Betrachtet man aber die Figuren der beiden Hirten, so würde nach ihren Bewegungen anzunehmen sein, dass sie die Kinder, denen sie wie in lebhafter Freude zueilen, nicht aussetzen, sondern wiederfinden und auch die Geberde der Kinder würde am natürlichsten als freudige Ueberraschung gedeutet. Wie dies zu reimen, wissen wir nicht, es scheint uns am wahrscheinlichsten, ein Versehen des Künstlers anzunehmen, der hier vielleicht ohne Vorbild arbeitete. Wenigstens ist auch die neben dem Tiber liegende Figur möglichst ungeschickt ausgefallen. Sie soll den Faustulus darstellen, da dieser nach der Sage die Aussetzung der Kinder bemerkt hatte. Der letzte Streifen endlich zeigt die Kinder an den Eutern der Wölfin, von staunenden Hirten umgeben.

Wir dürfen den Inhalt dieser eben besprochenen Seite dahin zusammenfassen, dass sie den Mars als Vater und Schützer der römischen Zwillinge und damit als Urheber des römischen Volks darstellt.

Die andern beiden unter sich zusammenhängenden Seiten beginnen mit dem Parisurtheil, in welchem wir den Paris sich mit lebendiger Geberde für die Venus entscheiden sehen. Die folgenden Kampfscenen können nur als Andeutungen der Kämpfe um Troja gefasst werden, da sie eben auf das Parisurtheil als auf ihre erste Veranlassung zurückgehen. Deutlicher aber als die zunächst folgenden beiden Streifen, sind die anschliessenden Darstellungen der gegenüberliegenden Seite, wesswegen wir mit ihnen beginnen, in der Hoffnung,

Digitized by Google

dadurch auch Anhaltspunkte für die Erklärung jener Streife zu gewinnen.

Der zweite und dritte Streifen dieser Seite hängen offenbar mit einander zusammen und stellen einen Trauerzug dar. Denn voran geht der Leichenbläser mit seiner langen Tuba und es folgen ausser trauernden Frauen Männer mit Ochsen und Pferden, den Opferthieren, die am Grabe des Verstorbenen geschlachtet werden sollen. Wessen Leichenbegängniss gefeiert wird, sagt uns der erste Streifen, dessen Darstellung nur auf die Schleifung Hektor's bezogen werden kann. Denn eine andere Deutung auf Troilus können wir schon deswegen nicht für richtig halten, weil der Tod des Troilus im Vergleich zu dem des Hektor ein für Troja's Geschick unbedeutendes Ereigniss war, weil man ferner den stattlichen Leichenzug mit der Leiche des ersten Streifens in Verbindung setzt und dann der Tod des Troilus eine doppelte, nach dem Mythus sowohl als auch besonders nach dem Zusammenhang dieser Darstellung räthselhafte Wichtigkeit erhalten würde. Wer den trojanischen Krieg schildern wollte, der konnte nur an die Darstellung der wichtigsten Ereignisse denken. Man darf sich übrigens nicht wundern über einiges Auffällige in der Darstellung der Schleifung, nämlich über das Aussehen des Hektor und des Achill — denn dieser, und nicht sein Wagenlenker ist gewiss gemeint. Aehnliches kommt in spätrömischen Werken, die nicht mehr im lebendigen Bewusstsein der griechischen Sage gearbeitet sind, auch sonst vor. Der Verfertiger dieser Darstellung hat die Scene offenbar nach Analogie einer ihm geläufigen Vorstellung, nämlich eines Circusrennens eingerichtet, denn das vordere Gespann, wenn es auch als ein anderer Kriegswagen neben dem des Achill verstanden werden kann, ist doch in diesem Zusammenhang mindestens überflüssig. Die trauernde Frau, die im Thor erscheint, soll Andromache sein.

Wenn wir nun auf dieser Seite Hektor's Tod und Bestattung dargestellt sehen, so erwartet man auf den vorhergehenden Streifen Scenen aus dem Leben dieses Helden, denn kein anderer Held hatte eine solche Bedeutung für Troja als Hektor. In dem ersten der beiden Streifen wird gegen einen durch den Beistand der Minerva als Griechen kenntlichen Krieger um eine Leiche gekämpft, es wird die berühmteste That des Hektor sein, der Kampf um die Leiche des Patroklus. Der folgende Streifen kann dann nur auf den Kampf

zwischen Hektor und Achill bezogen werden, so dass in der That die wichtigsten Ereignisse vor Troja herausgehoben sein würden.

Fassen wir den Inhalt dieser beiden Seiten kurz zusammen, so ist als eine Folge des Parisurtheils der Untergang Troja's und zwar in der Person seines Hauptbelden, des Hektor, dargestellt. Und hier ergiebt sich ein deutlicher Zusammenhang mit der Rückseite, welche die Anfänge Rom's schilderte, denn Troja's Untergang war Rom's Aufgang, und Venus, die durch das Parisurtheil als Zerstörerin von Troja hingestellt wird, war ja eben dadurch die Veranlassung zu Rom's Gründung. Das neue Troja, über den Trümmern des alten aufgebaut durch Mars und Venus, ist das Thema dieser drei Seiten des Altars.

Nun ist auch der Zusammenhang mit der Vorderseite deutlich, auf welcher die beiden römischen Nationalgottheiten, die wir auf den andern Seiten getrennt erblicken, vereinigt sind. Zwar ist die Situation wenig ehrenvoll für sie, aber in der Zeit, welcher das Denkmal angehört, wurde die Fabel schwerlich nach ernsteren, ethischen Gesichtspunkten beurtheilt. Wir dürfen sie im Sinne jener Zeit als ein lustiges Liebesabenteuer auffassen, das hier, wo es darauf ankam, die beiden römischen Nationalgottheiten zu feiern, als passendster Ausdruck ihrer engen Zusammengehörigkeit gewählt werden konnte. Dass der Altar dem Mars und der Venus geweiht war, wird aus diesen Erörterungen als unmittelbare Folge hervorgehen.

Die Ara gehört später römischer Zeit an, wir können nicht glauben, dass der Stifter des Werks mit einem aus Tacitus bekannten Claudius Faventinus, der zur Zeit des Vespasian lebte, eine und dieselbe Person sei. Zunächst weist schon der Umstand, dass griechische Mythen hier gleichsam römisch kostümirt erscheinen, auf spätere Zeit hin, als man von griechischer Sitte sich mehr entfernt hatte. Mars und Venus liegen auf einem römischen Sopha, der Tubabläser des Trauerzugs auf der einen Schmalseite ist der römischen Sitte entnommen und auch die Scene der Schleifung des Hektor enthielt einen Anklang an römisches Wesen. Ausserdem aber ist die Arbeit des Ganzen schwerlich mit der Zeit Vespasians vereinbar. Flüchtig und fehlerhaft ist zwar zu allen Zeiten gearbeitet, aber es kommt hier zu einer grossen Rohheit der Ausführung eine bestimmte Art der Technik, die wir erst den

Digitized by Google

späteren römischen Jahrhunderten zuschreiben können. Auf der Vorderseite nämlich, die sich ähnlich wie an den Sarkophagen durch etwas höheres Relief und etwas sorgfältigere Ausführung vor den anderen Seiten auszeichnet, ist der Kranz fast nur durch einfache Bohrlöcher detaillirt, wie dies in der späteren Zeit, namentlich in der Arbeit der Haare, gewöhnlich ist. Auch die Theilung der Bildflächen durch Querstreifen, wodurch die puppenartige Kleinheit der Figuren bedingt wird, ist, wenn nicht ausschliesslich, doch vorzugsweise in der späteren römischen Zeit beliebt. Wir möchten daher das Werk lieber dem dritten als dem ersten Jahrhundert unserer Zeitrechnung zuschreiben.

Es lässt sich erwarten, dass der Verfertiger dieses Altars nicht überall selbständige Compositionen gegeben hat, dazu sind mehrere Figuren, namentlich der zur Rhea Silvia schleichende Mars, zu gut erfunden. Wir kennen auch diese und andere Figuren der Ara schon aus viel früheren Monumenten.

Abg. und ausführlich erörtert bei Wieseler, Ara Casali, Göttingen 1844, wo nur zu viel feine Absichten und Kenntnisse dem Künster zugetraut werden, die der Verf. jetzt vielleicht nicht mehr betonen wird und auch schwerlich aufgestellt haben würde, wenn er nach dem Original oder nach einem Abguss gearbeitet hätte. Ausserdem kann ich Wieseler's Ansicht, wonach der Altar dem Vulkan gewidmet sei, nicht theilen. Denn nur die Vorderseite geht den Vulkan an und auch hier ist er eine untergeordnete Person. Die Schleifung des Hektor beziehen Jahn und Michaelis (Arch. Ztg. 1864 p. 126 ff.) auf Troilus, aber abgesehen von den im Text angeführten Gründen und von Wieseler's Grund, dass der Wagenlenker dann nicht zu erklären sei, so scheinen mir die dagegen angeführten Bedenken nicht entscheidend. Denn wenn Pelops auf dem von Michaelis angeführten Sarkophag bärtig und in römischem Panzer dargestellt ist, so ist auf einem Werk, das ebenfalls griechische Mythen in römischem Costüm vorführt, auch nicht an einem unbärtigen Hektor und an seiner und des Achill Tracht Anstoss zu nehmen.

b) Genre und historische Darstellungen.

795. Knäbchen mit der Ente*, Marmorstatue; wo das Original sich befindet, wissen wir nicht. Auch die Ergänzungen können wir nicht genauer angeben, sie sind aber jedenfalls bis auf den Kopf der Ente, der in andern Exemplaren nach oben gerichtet ist, getroffen.

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 6.

Die Pointe dieser oft wiederholten Darstellung ist die, dass das Knäbchen in seiner Absicht, sich zu erheben, wozu es auch mit Hand und Mund nach Hülfe verlangt, seinen Spielkameraden, die Ente, natürlich ohne es zu wollen, unbarmherzig presst. Der Kopf des Thieres war, wie schon bemerkt, hinauf gerichtet, nach Luft schnappend.

Mehrere Wiederholungen dieser Figur dienten als Brunnenfiguren, denn im Schnabel der Ente fanden sich noch die Löcher, aus denen das Wasser herausspritzte. Für eine solche Aufstellung ist auch die Gruppe componirt, denn der Knabe konnte die Ente doch nur am Wasser treffen. Vermuthlich hatte auch dieses Exemplar dieselbe Bestimmung.

Der Stil ist vortrefflich, die weichen Kinderformen sind sehr schön wiedergegeben. Ob ein früheres griechisches Original zu Grunde liegt, müssen wir dahin gestellt sein lassen.

Die zahlreichen Wiederholungen dieses Typus sind aufgezählt und besprochen von O. Jahn Ber. d. sächs. Gesellsch. d. Wiss. 1848 p. 41. Vgl. Stephani Compte-rendu p. l'année 1863 p. 55. Die von letzterem verglichene Vase bei Panofka cabin. Pourtalès pl. 28 ist übrigens doch ziemlich verschieden.

796. Knabe mit dem Krug*, Fragment einer Marmorstatue; wo das Original sich befindet, wissen wir nicht.

Diese öfter wiederholte anmuthige Figur scheint an einem Bassin aufgestellt gewesen zu sein, in welches das Wasser aus dem Kruge des Knaben hinabfloss.

Vgl. die ähnliche Figur in München, die von Schorn Catalog zur Glypthothek n. 121 Hylas genannt wird, der aber nicht Wasser ausgiesst, sondern schöpft. Ein anderes Exemplar, vielleicht das unsrige, befindet sich im Capitol.

797. Camillus*, Broncestatue im capitolinischen Museum, bis auf die Attribute völlig unversehrt erhalten.

Auf römischen Reliefs, welche Opferhandlungen vorstellen, finden wir oft eine dieser Bronce entsprechende Figur, die wir nach dem Zusammenhang als Camillus bezeichnen müssen, d. h. als einen ministrirenden Knaben, der die Opfergeräthe trug und zur Dienstleistung des Opfernden bereit war. Auch diese capitolinische Figur hielt ursprünglich Opfergeräthe in den Händen, wie die Bewegung derselben

---

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 8.
** Im Römischen Saal n. 116.

Digitized by Google

anzeigt, die Schaale in der rechten, die sie dem Opfernden graziös präsentirt, und die Weinkanne in der linken. Man nahm zu dem Amt des Camillus nur vornehme Knaben und einen solchen lässt auch der feine Anstand im Benehmen der Figur erkennen.

Wir besitzen in dieser Figur, die schon im Alterthum Ruf gehabt zu haben scheint, da mehrere Wiederholungen derselben vorhanden sind, ein unzweifelhaft römisches Werk. Es ist eben eine aus römischer Sitte genommene Darstellung. Gewiss aber gehört die Statue der besten römischen Zeit, dem Anfang der Kaiserherrschaft an. Denn sie ist mit höchster Eleganz nnd Sauberkeit ausgeführt, und eine kleine Zuthat anmuthiger Nachlässigkeit, die sich namentlich im Fall des Gewandes über den Gürtel ausdrückt, erhöht sehr den Reiz des Werkes.

Die Naht der Aermel ist fein verziert und das eigentliche Gewand ist an beiden Seiten von der Schulter abwärts mit feinen aber doch auch im Abguss bemerkbaren Streifen durchzogen, wie man sie oft in kleinen Broncen, manchmal von Silber eingelegt, bemerkt. Auch sie sind nur Verzierungen der Naht. Endlich sind auch die Schuhe mit Verzierungen, zum Theil von Silber eingelegt, bedeckt.

Abg. Righetti il museo del Campidoglio I, 33. Uebereinstimmende Figuren findet man z. B. auf den Reliefs bei Winckelmann mon. ined. 178. Annali 1858 tav. K. Vgl. E. Braun Ruinen und Museen p. 142. Becker Gallus II, 22.

798. Isispriesterin*, in Neapel gefunden, zuerst im Besitz des Grafen Sinzendorf, jetzt in Wien. Das Gewand ist von schwarzem, das Nackte von weissem Marmor, die Arme sind ergänzt, vermuthlich aber nicht unrichtig.

Wir behalten die hergebrachte Benennung bei, ohne zu verkennen, dass die Figur ebensowohl eine Isis wie eine Isispriesterin sein kann. Es ist dies eben schwer zu entscheiden, weil wie in einigen andern Culten, so auch in dem der Isis, die Priesterin in dem Habitus ihrer Göttin erschien.

Charakteristische Merkmale der Isis sind das mit Franzen besetzte Obergewand und das Arrangement desselben, namentlich der Knoten zwischen den Brüsten. Ueber der Stirn trägt sie die Mondscheibe und darüber, wie es scheint, die Lotosblume. Auch die zierlich gedrehten Locken finden sich

---

* Im Römischen Saal n. 61.

Digitized by Google

an andern Isisdarstellungen. Die ergänzten Attribute sind in der Linken die Situla, der Krug mit Nilwasser, und in der Rechten wenigstens eine Andeutung des Sistrum, eines im Isiscult gebräuchlichen Lärminstrumentes.

Die Arbeit ist nicht schlecht, aber die Verbindung des schwarzen und weissen Marmors ist ein Zeichen späteren Geschmacks.

Vgl. v. Sacken und Kenner, die Sammlungen des K. K. Münzcabinets p. 39 n. 157. Visconti Mus. Pio-Clem. VI, zu tav. 16. 17. VII, zu tav. 19.

799. Hirtin mit einem Böcklein*, Marmorstatue, aus der Chigi'schen Sammlung nach Dresden gekommen. Ergänzt sind der Kopf, beide Vorderarme nebst einem Theil des in die Höhe gezogenen Felles, der untere Theil des rechten Beines und das linke vom Knie abwärts, auch der Kopf des Thieres und der Stamm.

Der Ergänzer hat diese Figur zu einer Bacchantin ergänzt, wofür allerdings das Fell und die entblösste Brust zur Begründung angeführt werden können. Um so auffallender aber ist das aufgeschürzte Gewand, auch die Stellung und die ganze Situation wäre singulär. Man hat daher an eine Diana gedacht, die aber wohl durch bestimmte Kennzeichen bezeichnet sein und vielleicht auch ein andres Thier tragen würde. Am wahrscheinlichsten scheint uns, dass die Figur genreartig aufzufassen, als eine Hirtin, die ein Böcklein zum Verkauf trägt.

Das Werk ist seiner Erfindung und Ausführung nach ziemlich unbedeutend und gehört wohl erst römischer Zeit an.

Abg. Augusteum II Taf. 53. Vgl. Hettner, Die Bildw. d. Kgl. Antikensammlg. n. 277.

800. Weinbereitung**, Marmorrelief in Villa Albani.

Auf keinem andern Relief ist die Bereitung des Weins so ausführlich dargestellt wie auf diesem, das sich auch in der Wahl der Personen dem Leben anschliesst, indem hier nicht, wie gewöhnlich, Satyrn, sondern Landleute die Handelnden sind. Am linken Ende der sehr symmetrischen Composition werden die Trauben in geflochtenen Körben theils herangetragen, theils schon in den grossen Keltertrog hineinge-

* Im Römischen Saal n. 17.
** Ebendas. n. 48.

Digitized by Google

schüttet, in welchem sie von drei sich anfassenden Männern im Rundtanz ausgetreten werden. Die folgende Figur ist beschäftigt, den Most, der aus dem Trog in ein niedrigeres und kleineres Gefäss abfliesst, mit einer Kanne in einen grösseren aus Weiden geflochtenen Krug zu füllen, den wir uns aber inwendig sorgfältig verpicht zu denken haben, wie es auch nach unsern Nachrichten der Fall war. Einen solchen Krug schüttet endlich die letzte Figur in ein grosses Fass aus, in welchem der Most zum Wein werden soll. Noch ist ein neben den Kelternden befindliches Geräth zu erwähnen, nämlich eine Kelterpresse zum Auspressen dessen, was beim Austreten übrig blieb. Man bemerkt zwischen den Balken das Gewicht, welches durch die um den mittleren Cylinder gewickelte Schnur nach Bedarf höher und niedriger gehoben werden konnte. Die Presse hat übrigens gerade hier ihre richtige Stelle, da nach der antiken Praxis der durch sie ausgepresste Saft in dasselbe Gefäss mit dem durch Austreten gewonnenen hineinfliessen musste.

Das Relief hat unzweifelhaft zur Einfassung eines halbkreisförmigen Bassins gedient. Die Oberfläche des Originals ist canalartig ausgehöhlt, vielleicht um Blumen hineinzupflanzen.

Abg. und erklärt von Zoëga bassiril. I zu tav. 26. In den Titusthermen befindet sich ein ganz ähnlich gestalteter nur grösserer Marmor.

801. Gruppe von drei Greisen*, Relieffragment, das sich zu Winckelmann's Zeit in Rom befand; wo es jetzt ist, wissen wir nicht.

Die Bedeutung dieser schön gearbeiteten Figuren ist uns verborgen, sie war auch Winckelmann verborgen. Dass das Relief römischer Zeit angehört, beweist der Panzer, den die eine der Figuren trägt.

Abg. Winckelmann monum. ined. n. 162.

802. Büste des Cicero**, im Museum zu Madrid. Die rechte Schulter ist neu.

Nach der Inschrift ist hier der Redner in seinem 64. Jahre, also kurz vor seinem Tode porträtirt. Es ist die lebensvollste unter allen Büsten des Cicero und daher gewiss

---

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 315.
** Im Römischen Saal n. 92.

Digitized by Google

entweder selbst nach dem Leben gemacht oder von einem solchen Original abstammend.

Abg. bei Hübner, Die antiken Bildwerke in Madrid, Titelkupfer. Vgl. ebendas. p. 115 n. 191.

803. Kopf des Cäsar*; wo das Original sich befindet, wissen wir nicht.

804. Kopf des jugendlichen Augustus**, 1808 bei den Ausgrabungen, die der englische Consul Fagan in Ostia veranstaltete, gefunden, im Vatikan befindlich.

Ein berühmtes und fein gearbeitetes Werk.

Abg. Mus. Chiaramonti II, 26. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 270.

805. Desgl.***, in Madrid befindlich, von etwas reiferem Alter und weniger schön.

Vgl. Hübner p. 227 n. 502.

806. Opfer zu Ehren des Cäsar und Augustus****, Marmorreliefs in San Vitale zu Ravenna.

Die am weitesten nach rechts stehende Figur des grösseren Fragments ist Augustus im Costüm des Jupiter und als Herr des Erdballs, auf welchen er den Fuss setzt, dargestellt, das Haupt mit der corona civica geschmückt, die ihm als bleibendes Ehrenzeichen zuerkannt war, in der Rechten ursprünglich das Scepter haltend. Ihm zunächst steht Venus mit dem Amor, und neben ihr die durch den Stern über der Stirn, das Julium sidus wie auf den Münzen, als Cäsar charakterisirte Gestalt. Als divus ist er sehr jugendlich dargestellt. Die folgende Figur wagen wir nicht zu benennen, doch scheint sie im Gegensatz zu den anderen ideal gehaltenen Figuren eine Person des Lebens, vermuthlich den herrschenden Kaiser darzustellen. Man hat sie für Claudius erklärt.

Auf dem anderen Fragment wird ein nach römischer Sitte mit einer Binde behangener Opferstier zum Altar geführt. Da die beiden Fragmente zusammengehören und jenes offenbar in den Personen des Cäsar und August den Mittelpunkt

* Im Römischen Saal n. 104.
** Ebendas. n. 93.
*** Ebendas. n. 91.
**** Im Niobidensaal n. 121. 122.

Digitized by Google

der ganzen ursprünglichen Composition enthält, so wird das auf diesem dargestellte Opfer zu Ehren der beiden Herrscher dargebracht sein.

Die Reliefs sind schön gearbeitet und die verstümmelte weibliche Figur zur Linken macht ganz den Eindruck eines griechischen Werkes. Sie zierten vermuthlich die Basis eines dem Cäsar und August errichteten Ehrendenkmals.

Abg. und erklärt v. Conze, Die Familie des Augustus, Programm zur Begrüssung der Philologenversammlung v. J. 1867, dessen Erklärung übrigens in mehreren Punkten von J. Friedländer in einem nächstens in der Archäologischen Zeitung erscheinenden Aufsatz bestritten wird, dem ich mich anschliessen musste.

807. Sogenannter Germanikus*, Marmorrelief in Dresden, aus der Chigi'schen Sammlung.

Sehr wahrscheinlich ist dies Relief der Schlussstein im Innern eines Bogens. Wir wissen nicht, wer in der Büste, welche durch die Kranz und Palmen tragenden Viktorien als die eines Siegers bezeichnet wird, gemeint sein mag. Die Benennung Germanikus ist unbegründet.

Abg. Augusteum III Taf. 123. Vgl. Hettner Antikensammlg. zu Dresden n. 363.

808. Grabstein des Marcus Caelius**, 1633 bei Xanten gefunden und im Museum zu Bonn befindlich.

Die römischen Grabsteine unterscheiden sich von den griechischen (n. 357 ff.) hauptsächlich in folgenden drei Punkten. Jene begnügen sich sehr oft mit der Halbfigur oder Büste des Verstorbenen, während diese fast immer die ganze Gestalt geben. Vielleicht ist dies noch eine Nachwirkung der altrömischen Sitte, nur die Gesichtszüge des Verstorbenen in einer Wachsmaske aufzubewahren. Sodann werden die Figuren auf römischen Grabsteinen, auch wenn es ganze Figuren sind, sehr oft handlungslos, nur figurirend und en face dargestellt, während die Griechen wie wir sahen, Handlungen darstellten und die Figur, wie es für den Reliefstil angemessener ist, ins Profil stellten. Endlich aber ist der ganze Charakter der römischen Grabsteine realistischer, der historische Charakter des Denkmals wird vorangestellt, während bei den Griechen das Historische oft zu Gunsten des Poetischen geopfert wird.

---

* In den Durchgängen zum römischen Kuppelsaal n. 18.
** Im Griechischen Hof n. 9.

Digitized by Google

Der vorliegende Grabstein ist sehr geeignet, diese allgemeinen Bemerkungen zu bestätigen. Er ist, wie die Inschrift angiebt, einem im Varianischen Kriege gefallenen Soldaten gesetzt, wahrscheinlich einem Centurionen, dessen Abzeichen, den Rebstock, wenigstens die Figur trägt. Der Soldat ist reich mit militärischen Dekorationen bedeckt, auf dem Haupt trägt er die corona civica, die ob cives servatos gegeben wurde, auf der Brust zwei Ringe, armillae, und an Kreuzbändern befestigt fünf Phalerae, die unsern Orden zu vergleichen sind. Man hat die Darstellungen auf den letzteren aus dem Gesichtspunkt der Apotropaia, der Schutzmittel gegen böse Einflüsse, wie sie der Aberglaube annahm, zu erklären gesucht, und allerdings würden das Medusenhaupt und der Löwenkopf diesem Zweck entsprechen, nicht aber die beiden bacchischen Köpfe. Die Löwenköpfe auf den Schultern übrigens sind wohl zur Befestigung der Riemen auf den Schultern bestimmt.

Neben der Hauptfigur sind auf Pfeilern zwei Büsten aufgestellt, die nach der Inschrift Freigelassene des Caelius waren und vermuthlich mit ihm im Kriege fielen*.

Abg. Lindenschmit, Die Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit H. VI Taf. 5 mit Erklärung. Vgl. O. Jahn, Die Lauersforter Phalerae, Winckelmannsprogramm von Bonn 1860. Henzen Annali 1860 p. 205.

* Es wird genügen, einige verwandte Grabsteine römischer Soldaten aus späterer Zeit und von sehr geringem Kunstwerth in einer Anmerkung zu erwähnen. Sie befinden sich im Griechischen Hof und sind im Catalog mit n. 10—13 bezeichnet. Der erstere ist der Denkstein des Cn. Musius, Adlerträgers der 14. Legion, von seinem Bruder M. Musius gesetzt. Die Bewaffnung, der Kettenpanzer, der lederne Waffenrock, der Gürtel, dann die phalerae, armillae und der Legionsadler sind sehr anschaulich dargestellt, die Arbeit aber ist schon ganz roh. Der Stein befindet sich in Mainz und ist abg. bei Lindenschmit, Alterth. unserer heidn. Vorzeit IV, 6. Die anderen drei Steine sind entfernte Abkömmlinge der schönen zu n. 357 erwähnten griechischen Grabsteine, auf welchen der Verstorbene in einer glänzenden Waffenthat dargestellt ist. Die ersten beiden, der des C. Romanius und des Dalmatiers Andes, befinden sich beide in Mainz, der dritte, der dem Q. Carminius Ingenuus, dem signifer der ala Hispanorum gesetzt ist, auf dem Stadthaus zu Worms. An dem letzten ist das eigenthümliche signum bemerkenswerth, an dem des Andes die Gestalt des unter dem Pferde liegenden Germanen mit dem gekrümmten Schwert, dem spitzen Bart, dem in einen Schopf zurückgebundenen Haar und der Hosenbekleidung, die sich auf den Reliefs der Trajanssäule (n. 820) und sonst wiederholt. Vgl. die Abbildungen und Erklärungen bei Lindenschmit a. a. O. III, 7 und XI, 6.

Digitized by Google

Die Inschrift lautet: Marco Caelio, T(iti) f(ilio), Lem(onia), Bon(onia) . . o leg(ionis XIIX, ann(orum) LIII s(emis). (ce)cidit bello Variano. ossa inferre licebit. Publius Caelius T(iti) f(ilius) Lem(onia) frater fecit.

809. Sogenannte Thusnelda*, Marmorstatue, aus Palast Capranica in Villa Medici und von dort nach Florenz versetzt, wo sie in der Loggia de' Lanzi steht. Ergänzt ist die linke Hand und der rechte Vorderarm fast vom Ellbogen an.

Die Bezeichnung dieser Statue als Thusnelda ist nur in soweit begründet, als unzweifelhaft eine Deutsche dargestellt ist. Dies beweist die Form der Schuhe. Aber da jeder porträtartige Zug fehlt, so hat man die Statue mit mehr Recht als eine Germania devicta bezeichnet.

Die Statue ist würdig mit Tacitus Germania verglichen zu werden, sie ist ein gleich schönes Denkmal, das ein Römer der germanischen Nation gesetzt hat. Der Künstler hat eine reife Jungfrau gebildet, denn nur als eine solche, als eine Heldenjungfrau, die den Kampf nicht scheut, konnte Germania gebildet werden. Ihr hoher Wuchs überragt das Maass des Südens und erinnert an das Wort des Tacitus, in dem er seine Bewunderung der hochgewachsenen germanischen Gestalten ausspricht. Sie trauert zwar über das Unglück ihres Vaterlandes, sie ist so ganz in ihre Trauer versunken, dass sie auch des gelösten Gewandes, das ihre Brust entblösst hat, nicht achtet, aber dieser tiefe Schmerz ist voll Adel und auch nur der Ausdruck einer hohen Gesinnung.

Die Vermuthung, dass die Statue durch den Triumph des Germanicus über die Deutschen veranlasst und ein Siegerdenkmal geziert habe, ist mehr als wahrscheinlich.

Abg. Monum. d. inst. III, tav. 28. Vgl. Göttling Annali XIII p. 58. Brunn Gesch. d. griech. Künstl. I p. 453.

810. Sogenannte Omphale**, Marmorkopf, der in Ostia gefunden sein und sich jetzt in England befinden soll.

Die Benennung Omphale ist wohl durch die fellartige Kopfbedeckung veranlasst, die man für ein Löwenfell angesehen hat. Aber selbst wenn dies deutlich wäre, so wäre der tief schmerzliche Ausdruck bei einer Omphale nicht zu verstehen.

---

* In Ermangelung eines Gypsabgusses verweisen wir einstweilen auf die Marmorcopie der Statue vor der Orangerie in Potsdam.

** Im Gewerbeinstitut.

Digitized by Google

Nach unserer Meinung hat der Kopf einen unhellenischen Charakter und würde für eine edle Barbarenfrau nach Art der Thusnelda passend sein. Die Trauer wäre bei dieser Annahme eben so erklärlich wie die fremdartige Kopfbedeckung.

Welcker Akad. Mus. n. 175b nennt den Kopf zweifelnd Omphale, O. Jahn Soph. Electra (wo auch ein Holzschnitt des Kopfes gegeben ist) p. 101 findet in ihm den Charakter einer Antigone oder Electra.

811. Opfernder Römer*, Marmorstatue, die aus Griechenland in den Besitz der Familie Giustiniani zu Venedig gelangt sein soll und durch Clemens XIV für den Vatikan angekauft wurde. Der Kopf ist antik aber nicht zugehörig, ergänzt sind beide Hände mit der Schaale, die Ergänzung der Rechten ist gewiss richtig, die der Linken fraglich.

Die Figur stellt einen vornehmen mit der Toga bekleideten Römer dar, im Begriff die Opferschaale über den Altar auszugiessen. Die Toga ist über den Kopf gezogen, wie es der römische Ritus erforderte, den Virgil dadurch motivirt, dass der Opfernde vor aller Störung von aussen geschützt sein sollte. Materiell freilich genügt dieser Schutz nicht, wohl aber ist die Verhüllung des Hinterhauptes ein ausdrucksvolles Symbol, wodurch der Opfernde concentrirter, gesammelter und zugleich feierlicher, würdevoller für die heilige Handlung erscheint.

Die Statue ist recht geeignet, eine Vorstellung von dem feierlichen Charakter der römischen Tracht zu geben, jede griechisch gekleidete Gestalt sieht schlicht und einfach aus gegenüber den reichen Faltenmassen der Toga, die hier so ausgezeichnet behandelt sind, dass die Statue mit Recht als eine der vorzüglichsten römischen Gewandstatuen betrachtet wird.

Abg. Visconti Pio-Clem. 3, 19 p. 91. Vgl. E. Braun Ruinen p. 462.

812. Jüngere Agrippina**, Marmorstatue, mit den Farnesischen Schätzen nach Neapel gekommen. Ergänzt sind die Stuhlbeine, die hier im Abguss ganz fehlen, und die Fussbank, an der Figur selbst die Nase, die beiden Hände und die vordere Hälfte der Füsse.

---

* Im Römischen Saal n. 4.
** Im Römischen Kuppelsaal n. 11.

Digitized by Google

Es ist die jüngere Agrippina, die Gemahlin des Claudius und Mutter des Nero dargestellt, deren Physiognomie und Haartracht die Münzen dieser Kaiserin uns überliefert haben.

Der Künstler hat die Kaiserin in höherem Alter und in dem Ausdruck schmerzlichen Sinnens, trauernder Resignation dargestellt, aber zugleich mit dem edelsten Anstande, denn es ist in der That keine Falte des Gewandes freier oder nachlässiger, wie es Trauernden so natürlich wäre, angeordnet, sondern die ganze Gestalt ist bis ins kleinste Detail einem königlichen Charakter angemessen.

Der Charakter der Agrippina, wie er uns geschichtlich überliefert, ist nicht so anziehend, wie ihre Statue, und doch ist ein Umstand ihres Lebens von tragischem Interesse, der auch, wie wir vermuthen, den Künstler zu dieser Auffassung veranlasst hat. Wir meinen das Verhältniss der Kaiserin zu ihrem Sohn Nero, dem die Mutter den Thron verschafft hatte, um schliesslich durch ihn vernichtet zu werden. Die schmerzlichen Gedanken, von denen die alternde Kaiserin erfüllt ist, würden durch diese Voraussetzung ihre Erklärung finden.

Die Statue gehört zu den edelsten Porträtdarstellungen der alten Kunst, unter den Werken der römischen Zeit aber kommen ihr nur sehr wenige gleich.

Abg. Museo borbon. III, 22. Clarac pl. 929. An die ältere Agrippina, deren Kopf und Haar ganz verschieden ist, hätte nie gedacht werden sollen. Das Richtige sah Visconti Op. var. I, 127. Vgl. Meyer z. Winck. XI, 3 §. 3.

813. Sogenannte Clytie*, Marmorbüste, von Townley 1772 der Familie Laurenzano in Neapel, in deren Besitz sie lange gewesen war, abgekauft und mit dem übrigen Townley'schen Besitz ins britische Museum übergegangen.

Die Benennung Clytie rührt daher, weil man den Kranz, aus dem die Büste hervorgeht, aus Blättern der Sonnenblume, in welche nach Ovid's Dichtung Clytie verwandelt wurde, zusammengesetzt glaubte. Allein der Kopf ist Porträt und der Blattkranz hat keine materielle Bedeutung, sondern nur den formellen Zweck, eine schönere Verbindung zwischen Basis und Büste herzustellen, die nun wie eine Blüthe aus den Blumen des Kelchs auftaucht. Auch an einigen andern

* In Tegel.

Büsten findet sich dies Motiv, besonders häufig aber an Tisch- und Sesselfüssen, die nach unten in einen Thierfuss, nach oben in einen Thier- oder Menschenkopf enden und an der Verbindungsstelle dieser beiden Elemente von dem Blattkranz umgeben sind. Vermuthlich ist die Malerei hierin der Plastik vorangegangen, man findet wenigstens schon auf Vasengemälden, allerdings erst im spätesten Stil derselben, ähnliche Motive.

Diese Verbindung von Büste und Basis war in unserm Fall um so nothwendiger, weil die Büste nicht als Büste componirt sondern offenbar von einer Statue genommen ist, und zwar von einer Statue, die ungefähr die Haltung und Stimmung der eben besprochenen Agrippina haben mochte.

Der Kopf ist wie gesagt Porträt und höchst ausdrucksvoll und anziehend; das Werk gehört zu den schönsten, die aus römischer Zeit auf uns gekommen sind.

Abg. Ellis Townley gallery II, p. 20. Vaux handbook to the brit. mus. p. 192. In den Sitzungen der hiesigen archäologischen Gesellschaft von diesem Jahr (Arch. Anz. 1867 p. 55. 58) wurde die Aechtheit der Büste von künstlerischer Seite angefochten, was für mich nicht überzeugend war; Hübner versuchte nach Münzen eine individuelle Benennung der Figur, ohne zu einem sicheren Resultat zu kommen. In Betreff des Blattkranzes vgl. die athenische Büste bei Pervanoglu, die Grabsteine der alten Gr. p. 28 und mehrere römische, die Visconti Pio-Clem. VI. zu tav. 47 anführt, ausserdem n. 955 ff.

814. Kopf des Nero*, von Marmor, 1740 von Athen nach London gebracht, wo er sich im britischen Museum befindet. Die Nasenspitze ist neu.

Das tief auf den Nacken hinabreichende Haar war dem Nero, wie wir wissen, auch im Leben eigen.

Abg. Marbles of the brit. mus. X pl. 6. Ellis, Townley gallery II, p. 29.

815. Colossaler Kopf des Vespasian**, von Marmor, mit den Farnesischen Alterthümern nach Neapel gekommen.

Abg. Museo borbon. XIII, 24, wo er irrthümlich Titus genannt wird.

816. Colossaler Kopf des Titus***, von Marmor, in Villa Albani befindlich.

Vgl. Beschreibg. Roms III, 2, 464.

---

* Im Römischen Saal n. 119.
** Im Römischen Kuppelsaal n. 9.
*** Ebendas. n. 5.

Digitized by Google

817. 818. **Römische Damen***, Mutter und Tochter, Marmorstatuen aus Herkulanum, im J. 1706 oder 1711 oder 1713 gefunden, als man den Brunnen eines Privathauses ausgrub. Die Statuen haben die Veranlassung zur Auffindung Herkulanums gegeben, wenn auch die Ausgrabungen erst dreissig Jahre später weitergeführt wurden. Sie gelangten zuerst nach Wien in den Besitz des Prinzen Eugen von Savoyen und wurden von dessen Erben im J. 1736 an König August III. verkauft und in Dresden aufgestellt, wo sie sich noch jetzt befinden.

Die Statuen, die früher Vestalinnen genannt wurden, sind unzweifelhaft Porträtstatuen vornehmer Römerinnen und zwar einer Mutter mit ihrer Tochter. Die erstere trägt als Matrone den Kopf bedeckt, die letztere ist durch den offenen Kopf als Jungfrau charakterisirt, beide aber machen durch die Gewandung und Haltung der Arme den Eindruck der höchsten Zucht und Anmuth. Der römische Künstler, der diese Statuen bildete — denn sie scheinen von einer Hand gearbeitet — hat sie indessen nicht selbständig erfunden, sondern nach griechischen Originalen copirt.

Abg. Augusteum Taf. 19—22. 33. 34. Vgl. Hettner Die Bildw. d. Kgl. Antikensammlg. zu Dresden n. 259. 260. Mit der Tochter stimmt überein die von Lord Elgin aus Theben mitgebrachte Figur bei Ellis, Elgin marbles II p. 122, die Mutter wiederholt sich in einer Terrakotta aus der Krim, Antiq. du Bosp. Cim. Titelbild, I p. 5.

819. **Porträtstatue einer jungen Römerin****, von Marmor, in Rom gegen Ende des vorigen Jahrhunderts gefunden und im Louvre befindlich. Die linke Hand ist ergänzt.

Die junge Dame ist, wie es scheint, im Begriff, den Zipfel des Mantels, den sie mit der Rechten gefasst hat, über die linke Schulter zu werfen, wie die gewöhnliche Tracht es erforderte. Es ist allerdings ungewöhnlich, eine Porträtfigur in einer solchen Handlung begriffen darzustellen.

Die Statue ist elegant gearbeitet, eigenthümlich aber ist, dass der rechte Fuss ganz verschwindet.

Abg. Clarac pl. 300. Visconti Op. var. IV, tav. 35 p. 233.

---

* Im Saal des Barberinischen Fauns n. 2. 3.
** Im Römischen Saal n. 23.

Digitized by

820—828. Reliefs von der Trajanssäule in Rom*. Die Trajanssäule ist bis auf das Standbild des Kaisers, dessen Träger sie war, noch ziemlich unversehrt erhalten. Sie erhebt sich über 100′ hoch und ist mit einem spiralförmig umlaufenden und nach oben, um besser gesehen zu werden, allmählich breiter werdendem Reliefbande verziert, auf dem die Siege Trajans über die Dacier, zu deren Verewigung die Säule errichtet wurde, dargestellt sind. Von der Länge dieses Bandes mag die Angabe einen Begriff geben, dass allein an menschlichen Figuren etwa 2500 vorhanden sind. Wir versuchen zuerst uns über die hier vorhandenen Proben zu orientiren, um dann noch einige Bemerkungen über das Ganze anzuknüpfen.

Gleich aus dem Anfang der Darstellung ist die Figur des Donaustroms** genommen, der mit halbem Leibe aus den Fluthen hervorragend dargestellt ist. Man denke sich über und rechts von ihm eine befestigte Stadt hinzu, aus deren Thor das römische Heer die über seine Fluthen geschlagene Schiffbrücke betritt, und man wird die Miene des Unmuths verstehen, die sein Gesicht zeigt.

Die folgenden zwei Tafeln*** bilden den Schluss des ersten grösseren Abschnitts. Die Scene wird, wie dies überhaupt auf der ganzen Säule der Fall ist, durch zwei Bäume abgeschlossen und enthält einen Angriff der Dacier auf ein römisches Castell, das am Fluss liegt. Offenbar ist es ein Ueberfall zur Winterszeit, welche die Römer eben in ihren Castellen abwarteten, und die mit den Wellen des Flusses kämpfenden Dacier sind durch das Eis gebrochen und müssen nun vor den Augen der jammernden Gefährten, die glücklich hinübergekommen sind, umkommen. Unter den letzteren befinden sich auch zwei Standartenträger mit dem Drachen, dem dacischen Feldzeichen. Das Castell wird auf der einen Seite von dacischen Bogenschützen und zugleich mit dem Mauerbrecher, dem Widder, angegriffen, von der andern Seite kommt ein parthisches Hülfscorps der Dacier, sogenannte cataphractarii, Mann und Ross ganz mit einem Schuppenpanzer bekleidet, heran. Die Wurfspeere der Römer sind nicht angegeben, wie überhaupt auf der ganzen Säule die Waffen meistens fehlen, da

---

* Im Römischen Kuppelsaal n. 15—23.
** n. 18.
*** n. 15 a. b.

Digitized by Google

die Angabe der Bewegung vollkommen genügt, um die Handlung deutlich zu machen.

Die folgende Platte* schliesst fast unmittelbar an die eben betrachteten an und bezeichnet den Anfang eines neuen Abschnitts, nämlich die Rückkehr des Kaisers zum Heer, das er während des Winters verlassen hatte. Er hat sich eingeschifft und führt selbst, wie er es oft gethan haben soll, das Ruder des Schiffs, das durch eine Kajüte und reichere Verzierungen — man bemerkt am Vordertheil Amoren auf Seethieren — ausgezeichnet ist. Darüber sieht man ein anderes Schiff, worin eine stehende und gestikulirende Figur auffällt, offenbar derjenige, der den Ruderern den Takt anzugeben hatte. Von der folgenden Scene, welche die Ausschiffung enthielt, sieht man noch einige Soldaten, die das Gepäck aus den Schiffen herausholen. Zu bemerken ist noch, dass der im Wasser unter dem Schiff des Kaisers befindliche oblonge Einschnitt von einem der Fenster herrührt, welche die im Innern der Säule sich hinaufwindende Treppe erleuchten.

An diese Scene schliessen sich nach geringem Zwischenraum die folgenden Platten an**, die mit einer halben Scene beginnen. Man erblickt eine Abtheilung des parthischen Hülfscorps auf der Flucht vor der (hier nicht sichtbaren) römischen Reiterei. Einer der Parther schiesst dabei sich umwendend den Bogen ab, was als charakteristische Sitte dieser Völkerschaft erwähnt wird. Sodann folgt eine besonders lebendig und interessante Scene, ein nächtlicher Angriff auf die Position der Dacier. Denn die mit halbem Leibe hinter dem Berge hervorragende weibliche Figur, die ihr Obergewand bogenförmig flattern lässt — ein für Licht- und Luftgottheiten characteristisches Motiv — entspricht ganz den Darstellungen der Selene auf Sarkophagen. Die Dacier werden von allen Seiten und von verschiedenen Truppengattungen angegriffen, von Reitern, die mit einem feinen Kettenpanzer bekleidet sind, Fusssoldaten und ausserdem von barbarischen Hülfstruppen der Römer, wahrscheinlich Germanen, die sich durch den nackten Oberkörper und durch die Keule, die sie als Waffe führen, von den Daciern unterscheiden. Unter den verwundeten Daciern bemerkt man einen mit dem Hut, viel-

* n. 17 a. b.
** n. 16 a. b.

Digitized by Google

leicht dem Abzeichen der Vornehmeren, bekleideten, der sich selbst das Schwert in die Brust stösst, weil er den Tod der Gefangenschaft vorzieht. In der Höhe sieht man den Train der Dacier, vierräderige Karren mit Waffen, Feldzeichen und sonstigem Geräth beladen, auch eine nackte Leiche hängt von einem Rade herab.

Die Platte mit der Viktoria* endlich bezeichnet wieder den Abschluss eines grösseren Abschnittes. Von Trophäen umgeben (die hier nicht vorhanden sind) schreibt die Siegesgöttin die Thaten des Kaisers auf ihren Schild. Diese Figur ist übrigens keine originelle Erfindung, derselbe Typus ist in grösseren statuarischen Werken erhalten und schon in der Venus von Milo gegeben.

Ausserdem sind noch eine Anzahl von Köpfen** vorhanden, darunter auch ein Idealkopf, der des Donnergottes, der in einer Scene dargestellt war, wie er gegen die Dacier seine Blitze schleudert. Unter den übrigen heben wir den mit einem Thierfell, dem Abzeichen der Standartenträger und Signalbläser bekleideten hervor, und denjenigen, der einen Federbusch auf dem Helm trägt, was als ein Vorrecht der Prätorianer betrachtet wird. Interessant sind auch die aus einer Kampfscene genommenen Köpfe eines Römers und eines Daciers, von denen der erstere den andern zwischen den Zähnen gefasst hält.

Wer Gelegenheit gehabt hat, die vollständigen Abgüsse der Trajanssäule in Paris oder im Lateran zu studiren, wird nicht genug die Schönheit der Reliefs zu rühmen wissen und trotz der ungeheuren Ausdehnung keine Ermüdung verspürt haben. Denn es ist für die reichste Abwechslung gesorgt und unter das wilde Kampf- und Kriegsleben sind die rührendsten und innigsten Scenen gemischt, z. B. die Pflege der Verwundeten und besonders die Trauer der Dacier um früh gefallene Jünglinge. Gerade dies, dass die Reliefs so herzlich und menschlich, mit tiefem Gefühl auch für das Leid der Unterliegenden empfunden sind, ist das Anziehende, es ist nicht eine prunkende und stolze Siegeschronik in Stein gehauen, sondern eine lebensvolle, ergreifend wahre und treue Kriegsdarstellung, der wir keine zweite aus alter oder neuer Zeit an die Seite zu setzen wüssten. Man mag die ganze

* n. 19.
** n. 20—23.

Digitized by

Idee der Säule verfehlt nennen, da allerdings die Reliefs am Original, auch wenn sie, was übrigens nicht der Fall war, bemalt gewesen wären, für die Betrachtung verloren sind, aber die Künstler, die daran thätig waren, haben ähnlich wie die vom Parthenon, welche die Rückseite der Figuren mit derselben Vollendung ausführten wie die Vorderseite, mehr ihrer künstlerischen Begeisterung und Liebe nachgegeben als an den Effekt ihrer Arbeit gedacht.

Die Reliefs der Säule sind ein specifisch römisches Werk, durchaus realistisch und geschichtlich, so dass sie auch unter dem antiquarischen Gesichtspunkt höchst werthvoll sind. Nur die freilich seltene Einmischung mythologischer Figuren, die auch auf den Sarkophagen mit national-römischen Darstellungen vorkommt, ist noch ein Rest früherer, mehr griechischer Auffassungsweise, woran man Anstoss nehmen könnte, wenn nicht diese Figuren eben auch nur den Zweck hätten, gewisse für das geschichtliche Ereigniss wichtige Nebenbegriffe auszudrücken. Denn die Selene und der donnernde Jupiter in den oben erwähnten Kampfscenen sollen nur den Umstand hervorheben, dass jene Kämpfe bei Nacht und im Unwetter stattfanden, um aber dies auszudrücken, hatte die alte Plastik kein anderes Mittel als die Personification.

Vgl. die Schrift von Fröhner, la colonne Trajane, Paris 1865, wo auch die Abbildungen und die übrige Literatur angegeben ist.

829—831. Dacier*, Colossalköpfe von Marmor, auf dem Trajansforum gefunden und im Vatikan befindlich.

Der barbarische Typus ist in diesen Köpfen mit grosser Meisterschaft ausgedrückt, noch jetzt will man unter den Rumänen dieselben breiten und wilden Gesichter mit den buschigen Augenbrauen und den langen ungepflegten Haaren bemerkt haben. Durch die Trennung zwischen Backen- und Kinnbart wird das Breite und Vierschrötige noch bedeutend verstärkt. Vermuthlich gehörten diese Köpfe zu Statuen, die an einem Siegesmonument, etwa an der Attika eines Triumphbogens aufgestellt waren.

Die Köpfe befinden sich im braccio nuovo und sind in der indicazione antiquaria v. J. 1856 mit n. 9. 118. 127, in der Beschreibg. Roms mit n. 10. 19. 128 bezeichnet. Einer derselben ist abg. Mus. Chiaramonti II, 47.

---

* Im Niobidensaal n. 105—107.

Digitized by Google

832. 833. Reliefs vom Trajansbogen*, am Bogen des Constantin in Rom befindlich, der zum grossen Theil mit Reliefs vom Trajansbogen geschmückt ist.

Die Reliefs stehen mit einander in Zusammenhang, auf dem einen ist Trajans Jagd auf einen Eber, auf dem andern das Siegesopfer für das erlegte Thier dargestellt. Dort ist im Gefolge des Kaisers Antinous und wie es scheint, Hadrian zu erkennen, hier ist wenigstens der letztere in der dem Trajan gegenüberstehenden Figur kenntlich. Der Kaiser hat als Opfernder den Hinterkopf verhüllt und hielt unzweifelhaft eine Schaale in der Hand, die er über den Altar ausgoss. Das Bild der Jagdgöttin, nach einem oft vorkommenden Typus gebildet, ist in den Zweigen eines Baumes aufgestellt, wie es bei den für ländliche Umgebung bestimmten Götterbildern oft geschah. Der Kopf des erlegten Ebers ist ihr als Weihgeschenk aufgehängt.

Auch diese Reliefs, namentlich das letzte, gehören zu den schönsten Proben trajanischer und überhaupt römischer Kunst. Die Gewänder sind im Gegensatz zu der sonst an römischen Werken so gewöhnlichen Ueberfüllung mit Falten, feierlich und ernst gehalten, dem Moment, in dem sich die Figuren befinden, entsprechend.

Abg. Bellori arcus triumphales Taf. 23. 35. 36.

834. Colossaler Kopf des Trajan**, von Marmor, in Villa Albani befindlich.

Vgl. Beschreibg. Roms III, 2, 464.

835. Plotina***, schöne Marmorbüste, in Cumae gefunden und in Neapel befindlich.

836. Römische Dame****, fein ausgeführte Marmorbüste, mit der Farnesischen Sammlung nach Neapel gekommen.

837. Desgl.†, mit Unrecht für Faustina die Jüngere erklärt. Wo das Original sich befindet, wissen wir nicht.

---

* Im Römischen Kuppelsaal n. 1. 2.
** Ebendas. n. 3.
*** Im Römischen Saal n. 117.
**** Im Saal der Thiere und Broncen n. 240.
† Im Römischen Saal n. 118.

Digitized by

838. Antoninus Pius*, Marmorbüste, in Cumae gefunden und in Neapel befindlich.

Die Büste gehört zu den besten, die wir von diesem Kaiser besitzen, wenn auch das Haar in der kleinlich detaillirten Weise gearbeitet ist, die zur Zeit Hadrians aufkam. Sie giebt uns ein Beispiel der sogenannten römischen Büstenform, die von den schildförmigen Porträts, einer in Rom sehr alten und weitverbreiteten, aber auch aus Griechenland bekannten Sitte abzuleiten ist. Auf eine schildförmige Platte wurde nämlich das Porträt in Relief gesetzt, eine Anordnung die veranlasst ist durch den uralten auch aus Homer bekannten Gebrauch, den Schild, die Kriegswaffe, mit bildnerischen Verzierungen z. B. mit Schreckbildern, wie dem Medusenkopf, auszustatten. Für den schildförmigen Raum war es nun am passendsten, nicht bloss den Kopf sondern auch die Schultern und ein Stück der Brust darzustellen, und in dieser Weise sind in der Regel die Porträts gestaltet, die namentlich auf römischen Grabsteinen und Sarkophagen so häufig sind. Die sogenannte römische Büstenform ist nur eine Uebertragung dieser Reliefporträts in das Rundwerk und man sieht dies noch deutlich an den kurz abgeschnittenen Armen, die Büste würde in einen schildförmigen Rahmen genau hineinpassen. Aber eben weil der Rahmen fehlt, so macht die runde Büste nicht den befriedigenden Eindruck wie die Reliefbüste, es fehlt die Motivirung für die Form, die darum immer etwas Willkührliches behält. Die Büste ist wie gewöhnlich, nicht massiv, sondern ausgehöhlt. Dies war nothwendig, wenn sie nicht über den Fuss hinausspringen sollte, was unschön gewesen wäre. Gerade über der Basis aber liess man im Innern einen dicken Pfeiler stehen, um eben noch mehr den Schwerpunkt auf die Basis zu werfen.

Diese Büstenform ist bei den Römern die weitaus gewöhnlichste, die Herme viel seltner und vorwiegend für ideale Gestalten, auch für berühmte Griechen benutzt. Die letztere ist einfacher, schlichter, monumentaler, als die erstere, welche durch den Reichthum der Gewandung und durch freiere Wendungen des Kopfes weniger ernst und ruhig erscheint. Freilich erlaubte sich kein Römer, was sich Michelangelo erlaubte, der den Kopf seiner Brutusbüste ganz ins Profil stellte.

---

* Im Römischen Saal n. 33.

Digitized by Google

Im Arch. Anz. 1866 p. 230 versucht R. Schöne die römische Büstenform aus einer Nachahmung der imagines majorum herzuleiten, aber die hohlen Büsten sind nicht ausschliesslich römisch, sondern auch griechisch (n. 687) und wo die Priorität ist, scheint mir nicht zweifelhaft. Zudem geht aus der Stelle des Polybius nach meiner Ansicht klar hervor, dass die imagines majorum nicht Büsten waren.

839. Triumph des Lucius Verus*, Marmorrelief, in Rom gekauft und in Dresden befindlich.

Der Triumphator, dem eine Viktoria zufliegt, um ihn zu bekränzen, hält auf einem Viergespann seinen Einzug durch einen Triumphbogen. Ein Hornbläser eröffnet den Zug, neben den Pferden gehn Lictoren, hinter dem Wagen Krieger mit Standarten. Lucius Verus erhielt einen Triumph wegen seines Krieges gegen die Parther.

Das Relief zeigt schon einige Spuren sinkender Kunst, namentlich in der Bildung der Pferde.

Abg. Le Plat, recueil des marbres antiques etc. Taf. 146. Hettner, Die Bildwerke der Kgl. Antikensammlg. zu Dresden n. 323. Vgl. Jul. Capitol. Ver. c. 7.

840. Silberner Schild**, 1847 beim Pflügen eines Feldes in der Nähe von Merida in Spanien gefunden und in der Sammlung der Akademie der Geschichte zu Madrid befindlich.

In der Mitte des Schildes thront unter einem Giebel, der einen Palast andeuten soll, der Kaiser Theodosius (wie aus der Inschrift hervorgeht), mit der Rechten einen einer Rolle nicht unähnlichen Gegenstand haltend, den eine kleine Figur, wahrscheinlich ein Beamter, mit grosser Ehrerbietung in Empfang zu nehmen bereit ist. Er nimmt ihn nämlich nicht mit der blossen Hand, sondern streckt die gewandbedeckten Hände vor, wie es der Hofsitte entsprechend gewesen sein muss. Die Tracht des Kaisers und seiner Umgebung entspricht nicht mehr der classischen Zeit, sondern versetzt uns bereits in die prunkende Hofsitte byzantinischer Zeit, wie sie aus den Mosaiken von Ravenna bekannt ist. Perlschnüre als Diadem, reichgestickte Aermelkleider, Mäntel und Gürtel scheinen den Mangel der Kunst ersetzen zu sollen und besonders charakteristisch sind auch die grossen Agraffen mit herabhängenden Bommeln an den Mänteln der kaiser-

* Im Römischen Saal n. 46.
** Im Römischen Kuppelsaal n. 12.

Digitized by Google

lichen Figuren und die grosse Fibel, die den Mantel des vor dem Kaiser stehenden Mannes zusammenhält. Denn die Grösse des Schmucks ist ein sichres Kriterium sinkenden Geschmacks, und die grossen silbernen und broncenen Fibeln, die namentlich in den Lokalmuseen so zahlreich sich finden, erhalten eben durch diesen Schild eine willkommene Zeitbestimmung. Die an beiden Seiten des Theodosius thronenden Gestalten sind ebenfalls durch die Weltkugel als Kaiser bezeichnet, der zur Rechten trägt ausserdem ein Scepter, der zur Linken macht mit der andern Hand eine segnende Geberde. Beide haben wie Theodosius den Nimbus um das Haupt, ein Symbol, das im Alterthum von den Göttern zu den Kaisern und dann in den Heiligenschein der neuern Kunst überging. Es liegt nahe, sie für die beiden Söhne des Theodosius zu erklären, allein Honorius war, als dieser Schild im Jahr 388 — wie die Inschrift angiebt — angefertigt wurde, erst zwei Jahre alt und kann daher nicht dargestellt sein. Es wird wohl in der Figur zur Rechten der Mitkaiser des Theodosius, Valentinian II, in der zur Linken Arcadius, der damals, obwohl erst 11 Jahr alt, bereits zum Augustus erklärt war, gemeint sein. Leibwächter stehen links und rechts, die man der langen Haare wegen für barbarische Soldaten, vermutlich Gothen, aus denen die Leibgarde des Theodosius bestand, erklärt. Die Grösse aller dieser Figuren richtet sich offenbar nach ihrer höhern oder geringern Bedeutung.

Unter dem Hauptbilde liegt unter Aehren die Tellus, von geflügelten Knaben umgeben, die hinauffliegen zum Kaiser, um ihm Blumen und Früchte zu bringen, ebenso wie die beiden Genien in den Ecken des Giebels. Der Gedanke ist offenbar dieser, dass der Kaiser, dessen zehnjährige Regierung der Schild feiert (wie die Inschrift angiebt), als ein reicher, glücklicher und gesegneter Regent hingestellt werden soll. Die Kinder, welche die Tellus umgeben und ihre Mütterlichkeit bezeichnen, sind gewöhnlich ungeflügelt, ihre Beflügelung wird aber bei einem so späten Monument schwerlich von Bedeutung sein. Es ist übrigens deutlich, dass der Künstler, während er in der obern Scene die ganze Steifheit der Hofsitte wiedergeben musste, das Bild des untern Feldes von einem noch besserer Zeit angehörigen Vorbild copirte. Die Tellus kommt ganz ähnlich vor.

Die Inschrift lautet D(ominus) n(oster) Theodosius ob diem felicissimum X (decennalium). Der Regierungsantritt der

Digitized by Google

Kaiser wurde von 5 zu 5 Jahren festlich gefeiert, dieser Schild ist zu Ehren der zweiten derartigen Feier des Theodosius gegossen. Ob er einen praktischen Zweck gehabt habe, ist um so weniger bestimmt zu sagen, als die Handlung in der Mitte undeutlich ist, nicht unmöglich, dass das Ganze nur wie eine Denkmünze zu betrachten.

Der Schild ist in Constantinopel verfertigt, wie eine griechische Inschrift auf seiner Rückseite und vielleicht auch die detaillirte Treue des Costüms beweist. Der Stil ist, wenn man von der untern Gruppe absieht, bereits völlig leblos, und die langen starren Gesichter sind schon ganz die des byzantinischen Stils. Zu dieser Erstarrung passt das flache Relief, das von nun an so häufig wurde, es wäre undenkbar, dass das byzantinische Relief in der runden und belebten Formen des römischen componirte. Die drei thronenden Figuren sind aber ihrer Stellung wegen am allerwenigsten für ein flaches Relief passend, aber wie wir in dem gleichfalls so flachen ältesten griechischen Relief nur Profilstellung finden, so ist hier umgekehrt Sitte, die Figuren en face zu stellen, was denn freilich der Natur des Reliefs nicht in gleichem Maasse entspricht.

Abg. in den Sitzungsberichten d. Kaiserl. Akad. d. Wiss. zu Wien, Histor-Philos. Kl. III, Taf. 2. p. 220 ff. Archaeol. Ztg. 1860, Taf. 136, 5. Vgl. Hübner, d. ant. Bildw. in Madrid p. 213. Révue archéolog. VI p. 263 ff.

841. Der heilige Hippolyt, Marmorstatue, gefunden im Jahr 1551 in der Nähe von Rom, früher in der vatikanischen Bibliothek, jetzt im christlichen Museum des Lateran. Nur der Stuhl und der untere Theil der Figur ist alt.

Da die Figur fast ganz neu ist, so hat sie nur wegen der am Sessel befindlichen Inschrift Interesse, auf welche wir indess nicht näher eingehen können. Ohnehin würde sie besser der altchristlichen als der classischen Kunst zugeordnet. Nach dem Charakter der Buchstabenformen der Inschrift wird die Statue zwischen das sechste und vierte Jahrhundert unserer Zeitrechnung gesetzt.

Abg. bei Bunsen Hippolytus und seine Zeit, als Titelbild zum ersten Band. Vgl. Beschreibg. Roms II, 2, 329.

* Im Römischen Kuppelsaal n. 13.

Digitized by Google

c) Pompejanische und herkulanische Alterthümer.

Es sind in diesen Abschnitt auch einige wenige nicht aus Pompeji oder Herkulanum stammende Werke aufgenommen, denen wir keinen passenderen Platz anzuweisen wussten. Die pompejanischen und herkulanischen Werke befinden sich mit wenigen Ausnahmen, deren Aufbewahrungsort besonders angegeben wird, in Neapel.

842. 843. Apollo und Artemis*, Broncefiguren aus Pompeji. Der Apollo wurde im Juni 1817 in einem antiken Wasserbehälter ganz nahe am Forum gefunden, ein Fuss, eine Hand und ein Arm aber fehlten, die im Oktober des folgenden Jahres an einer ganz anderen Stelle entdeckt wurden. Das Obertheil der Artemis soll ebenfalls 1817 und an demselben Orte gefunden sein. Ihr Köcher ist nicht erhalten, zwei Löcher, in denen er befestigt war, sieht man noch auf ihrem Rücken, auch im Hinterkopf ist ein Loch, in dem wohl ein besonders gearbeiteter Haarbüschel befestigt war. Die Augen sind von einer die natürliche Farbe imitirenden Glasmasse verfertigt, ein Verfahren, das an vielen aus den verschütteten Städten stammenden Broncen, besonders solchen, die nicht von früheren Werken copirt zu sein scheinen, angewandt ist und einer nach naturalistischer Wirkung strebenden Kunst entspricht. In der Mitte des Diadems soll sich der Rest eines Halbmondes befinden, nach dem Gyps scheint es eher eine krönende Spitze zu sein.

Die beiden Figuren haben unzweifelhaft zusammen gehört und scheinen, wie man namentlich aus der Uebereinstimmung der Köpfe abnehmen kann, von einer Hand verfertigt zu sein. Da sie beide in der Aktion des Bogenschiessens vorgestellt sind, so wird man schon hierdurch an die Tödtung der Niobiden erinnert, die sie eben gemeinschaftlich vollzogen. Dazu kommt, dass beide, namentlich Apollo, im Wesentlichen übereinstimmen mit den an den Ecken von Niobidensarkophagen erscheinenden Götterfiguren (vgl. n. 784). Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass diese Broncen Reste einer Niobidengruppe sind.

Ihr künstlerischer Werth ist gering. Apollo ist unschön in den Proportionen und eigenthümlich schwächlich. Beide

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 313 u. 236.

Gottheiten haben auch die kleinen koketten am Ohr herabfallenden Löckchen, die man im edlen Stil der Griechen nicht einmal der Venus gab. Das Diadem und doppelte Gewand der Artemis entsprechen auch nicht der Praxis der besten Zeit, wo Artemis vielmehr ganz leicht und einfach mädchenhaft auftritt.

Abg. mus. borbon. VIII, 59. 60.
Die Fundnotizen über den Apollo bei Fiorelli, Pompejanarum antiquitatum historia I, 3, p. 192. 193. 214. 216. In Betreff der Artemis versichert Finati im mus. borb. a. a. O. das im Text Bemerkte, was indessen bei Fiorelli nicht zu finden ist. Die Beziehung der Figuren auf die Niobiden (Finati a. a. O.) findet auch Welcker A. D. 1, 255 Anm. 35 sehr wahrscheinlich. Anders Overbeck Pompeji II, 162, der auch die Zusammengehörigkeit der beiden Figuren bestreitet.

844. Merkur*, Broncestatue aus Herkulanum, 1758 gefunden. Der grösste Theil des Schädels ist ergänzt, woher sich die auffallende Form desselben, vielleicht auch die unschön vom Kopf abstehenden Ohren erklären.

Das Motiv dieser Figur ist in kleinen Broncen und auf Gemmen sehr häufig, der Gott ist als Götterbote dargestellt und ruht einen Augenblick aus, bis sein Amt ihn weiter treibt. Bezeichnend für ihn als Götterboten ist, was schon Winckelmann hervorhob, die Art wie die Flügel am Fuss befestigt sind, „so dass der Heft von den Riemen in Gestalt einer glatten Rose unter der Fusssohle steht, anzuzeigen, dass dieser Gott nicht zum Gehen, sondern zum Fliegen gemacht sei". In der Rechten hielt er seinen Stab, von dem ein Rest in der Hand zurückgeblieben.

Abg. bronzi d'Ercol. II, 29—32. Müller-Wieseler II, 28, 309. Vgl. Winckelmann Sendschreiben §. 51. 57. Kunstgesch. VII, 2 §. 17. V, 5, §. 28. E. Wolff bull. d. inst. 1838 p. 133. Overbeck Kunstarchaeol. Vorl. p. 103. Michaelis Arch. Anz. 1859 p. 84.

845. Büste des jugendlichen Herkules*, aus Herkulanum, 1754 gefunden.

Die Büste ist unter dem wunderlichen Namen Marcellus bekannt, da sie doch so deutlich wie möglich den jugendlichen Herkules darstellt.

Abg. bronzi d'Ercol. I, tav. 49. 50.

---

* Copie von Bronce im Griechischen Hof n. 3.
** Im Saal der Thiere und Broncen n. 246.

Digitized by Google

846. Silen*, Broncestatue, im Juli 1754 aus Herkulanum hervorgezogen.

Der Silen ist in trunkner Seligkeit dargestellt, mit der Rechten ein lustiges Schnippchen schlagend. Der schlaffe, schwammige Bauch bezeichnet den Weinsäufer, die Knollen am Halse sind ein von dem Ziegengeschlecht entlehnter thierischer Auswuchs, und die Augen, die im Original einen ganz andern Effect haben — sie bestehen nämlich aus Glaspasten natürlicher Farbe —, drücken mit höchster Lebendigkeit das sinnliche Behagen des Thiermenschen aus.

Abg. bronzi d'Ercol. II, 42. 43. Mus. borbon. II, 21. Müller-Wieseler II, 40, 471. Vgl. Winckelmann Sendschreiben §. 74. Kunstgesch. VII, 2, §. 17.

847. Herkules mit der Hindin**, Gruppe von Bronce, 1805 in Pompeji ausgegraben, im Museum von Palermo befindlich. Im Maul der Hindin bemerkt man noch die Metallröhre, durch welche das Wasser in ein daneben befindliches Bassin floss. Die Gruppe war nämlich zur Zierde eines Bassins in einem pompejanischen Privathause aufgestellt.

Wir fanden dieselbe Composition bereits in einem sehr alterthümlichen Werk (n. 23), nur dass sie hier in einen freieren und belebteren Stil übertragen ist. Daher kommt es, dass wir dort nur die Kraft und Wucht des Helden, mit der er das Thier niederdrückt, hier aber zugleich und vornehmlich auch seine Schnelligkeit, die gewaltigen Schritte, mit denen er endlich das Thier erreichte, wahrnehmen. Und der zweite Unterschied liegt darin, dass Herkules dort im Einklang wenigstens mit der Hauptmasse der älteren Kunst und zugleich in Uebereinstimmung mit dem eben erwähnten Unterschied des Motivs als reifer, bärtiger Mann erscheint, während er hier, nach dem Geschmack der jüngeren Zeit, schlanker und jugendlicher gebildet ist.

Etwas gesucht und gekünstelt ist die Verwendung des Thieres als Wasserspeier, Aehnliches kommt aber auch sonst in Pompeji vor.

Abg. monum. d. inst. IV, tav. 6. 7. Vgl. Annali 1844 p. 175 ff. Vgl. den wasserspeienden Ochsen im mus. borbon. XIV, 53.

848. Fischer***, Broncestatuette, 1827 in einem pompe-

* Im Römischen Saal n. 63.
** Im Saal der Thiere und Broncen n. 233.
*** Ebendas. n. 235.

janischen Privathause und zwar am Brunnenbassin desselben gefunden.

Der Fischer, eine Figur von plebejischem Aussehen und in der Tracht der Handarbeiter, welche die rechte Schulter ihrer Arbeit wegen entblösst trugen, sitzt am Bassin und angelt und dass er nicht vergeblich gesessen, beweist der (hier nicht vorhandene) bereits mit einigen Fischen gefüllte Korb in seiner Linken. Aus der Maske unter ihm floss das Wasser ins Bassin hinein, denn wie schon bemerkt, widerstrebte es durchaus dem Sinne der Alten, das Wasser, wie bei unsern Pumpen und Dachrinnen, aus blossen Löchern herausfliessen zu lassen. Uebrigens ist die Maske in Beziehung auf den Fischer eine rein äusserliche unmotivirte Zuthat, und in andern pompejanischen Beispielen finden wir eine viel sinnigere Motivirung.

Abg. Mus. borbon. IV, 55, wo der Text von Avellino zu vergleichen.

✝ 849. Tanzender Silen*, Broncestatue, 1831 in Pompeji in der nach ihm benannten casa del Fauno gefunden.

Man fand die Figur am Rande eines Bassins, vermuthlich an ihrem ursprünglichen Platze, denn gerade an solchen Stellen wurden oft Satyrn ihrem mythologischen Charakter entsprechend aufgestellt.

Der Silen ist ganz Lustigkeit und gebraucht seine Finger wie Castagnetten, als Begleitung zum Tanz. Die Figur ist eine der schönsten in Pompeji gefundenen.

Abg. Mus. borbon. IX, tav. 42. Vgl. Overbeck Pompeji II p. 159.

850. Apollo**, Broncestatuette, 1808 in einem pompejanischen Privathause und zwar in einer Aedikula gefunden. An der Lyra sind am Original einige Saiten und zwar von Silber erhalten.

Wie der Fundort zeigt, diente die Figur zum Hausgottesdienst, wie so viele der kleinen Broncen, und die Stellung des Gottes ist diesem Zweck entsprechend. Wenn aber nicht die Attribute der Leier und des Plektrums den Apoll bezeichneten, so würde man ihn an den Körperformen nicht erkennen, die für Apoll viel zu weich und üppig, aber gerade für den pompejanischen Geschmack sehr bezeichnend sind.

Abg. Mus. borb. II, tav. 23. Vgl. den Text dazu.

* ~~Im Saal der Thiere und Broncen n. 232.~~ Im Röm. Saal 232

** Ebendas. n. 234.

Digitized by Google

851. Zeus*, Broncestatuette aus Herkulanum. Die Figur wird gewöhnlich für Poseidon erklärt, aber die Anordnung von Haar und Bart ist die für Zeus charakteristische. An der Stange in seiner Linken fehlt vermuthlich der Knopf, der sie zum Scepter machte.

Abg. bronzi d'Ercol. II, 9. Mus. borb. XII, 41. Müller-Wieseler II, 6, 71. Ein übereinstimmender Kopf des hiesigen Museums (n. 63) zeigt den Charakter des Zeus noch deutlicher.

852. Pallas**, Broncestatuette, in Herkulanum gefunden. Von Silber sind die Schuppen der Aegis, die Verzierungen des Helmbusches, die Spangen des Gewandes, der Ring an der linken Hand, endlich die Augen und die Nägel an Händen und Füssen.

In der erhobenen Linken ist der Speer vorauszusetzen. Etwas unförmlich ist der Helmbusch.

Abg. bronzi d'Ercol. II, 6.

853. Diana***, Broncestatuette aus Herkulanum, 1747 gefunden.

Die Göttin ist jagend und die Bogensehne anziehend dargestellt.

Abg. bronzi d'Ercol. II, 11. 12. Mus. borbon. XI, 58. Eine übereinstimmende Figur ist in Griechenland, auf Euboea, gefunden, Archaeol. Ztg. 1861 Taf. 154.

854. Venus****, schöne Broncestatuette.

Die Göttin scheint sich das Haar zu ordnen, aber die Bewegung der Linken ist uns nicht klar.

855. Amor†, Broncestatuette aus Pompeji.

Der kleine Gott sucht seine Traube vor seinem Vogel zu retten. Eine sehr anmuthige Gruppe.

856. Bacchus††, Broncestatuette aus Herkulanum, 1760 gefunden.

Der Thyrsus, den er in der Linken hält, fehlt im Ab-

---

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 43.
** Ebendas. n. 44.
*** Ebendas. n. 67.
**** Ebendas. n. 82.
† Ebendas. n. 73.
†† Ebendas. n. 69.

Digitized by Google

guss. Die Rechte scheint ein Geräth, etwa ein Trinkhorn gehalten zu haben.

Abg. bronzi d'Ercol. II. 36. Mus. borb. III, 11.

857. Silen*, Broncestatuette aus Herkulanum, 1754 gefunden. Der Kranz ist von Silber.

Die Figur giebt in schwacher und charakterloser Weise das Motiv der oben (n. 657) aufgeführten Satyrstatue wieder.

Abg. bronzi d'Ercol. II, 42. Mus. borb. XII, 41. Auf ein Scabillum tritt übrigens der zurückstehende Fuss nicht, der Satyr steht nicht still, sondern dreht sich herum. Was für ein Scabillum angesehen, ist nur eine Stütze, die in Bronce nicht gerade nothwendig ist, aber doch oft vorkommt.

858. Satyr**, Broncestatuette, aus Herkulanum, 1754 gefunden.

Ein jugendlicher Satyr, lustig einherspringend. Die rechte Hand hält den Thyrsus, der hier im Abguss fehlt.

Abg. bronzi d'Ercol. II, 40. 41. Mus. borb. XIII, 26.

859. Satyr***, Broncestatuette, in Catania im museo Biscari.

Die Flöten fehlen zwar, man sieht aber deutlich, dass sie vorhanden waren. Die Mundbinde diente dazu, die Kraft des Hauchs zu mässigen und die Aufblähung der Backen weniger hässlich zu machen. Die Statue ist in mehreren Exemplaren vorhanden und scheint auf ein berühmtes Original zurückzugehen.

Abg. Clarac pl. 716c. Vgl. über die Mundbinde Annali 1849 p. 130.

860. Fortuna—Isis****, Broncestatuette aus Herkulanum, 1746 gefunden.

Die Figur trägt die Attribute der Fortuna und Isis, die in römischer Zeit mit einander vermischt wurden. Von jener hat sie das Ruder als Lenkerin der menschlichen Dinge und das Füllhorn als Symbol des Reichthums, den sie spendet. Von der Isis ist das franzenbesetzte Gewand und die

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 68.

** Ebendas. n. 23.

*** Ebendas. n. 70. Vgl. die ähnliche mit n. 346 bezeichnete in Arolsen befindliche Bronce, in Gädechens' Catalog dieser Sammlung unter n. 122 aufgeführt.

**** Ebendas. n. 36.

Digitized by Google

Anordnung desselben, ausserdem der Kopfschmuck entlehnt. Vgl. n. 797.

Die Ornamente an der Basis sind von Silber.

Abg. bronzi d'Ercol. II, 25, 26. Mus. borb. III, 26. Müller-Wieseler II, 73, 925.

861. Harpokrates*, Broncestatuette aus Pompeji.

Die Figur ist pantheistisch gedacht, da sie mit den Attributen verschiedener Götter, dem Fell und Kranz des Bacchus, den Flügeln des Amor, der Schlange des Aesculap und der Keule des Herkules ausgestattet ist.

Abg. bronzi d' Ercol. II, 87.

862. Hekate**, Broncestatuette in Arolsen, die vermuthlich zu einem Geräth gehörte.

Vgl. Gädechens Die Antiken in Arolsen n. 145.

863. Viktoria***, Broncestatuette aus Herkulanum, 1740 gefunden. Das Halsband, die Saumverzierung des Gewandüberschlags und der Kranz am Globus sind von Silber.

Die Figur ist für Fortuna erklärt, wozu aber die am Rücken vorhandenen Vertiefungen, die Flügel aufnehmen sollten, nicht stimmen. Ausserdem ist die Gewandung und der mädchenhafte Charakter nur für Viktoria passend und ähnliche Darstelluugen der Viktoria sind oft auf römischen Denkmälern. Die Göttin hat sich zierlich vom Olymp auf die Erde herabgelassen, die sie eben mit den Fussspitzen berührt.

Abg. bronzi d'Ercol. II, 24. Mus. borbon. III, 26. Müller-Wieseler II, 73, 294. Vgl. Urlichs Annali 1839, p. 73 und die Vign. zu bronzi d'Ercol. II, p. 133.

864. Aehnliche Figur****, Broncestatuette aus Pompeji, 1823 gefunden. Die Basis und die Kugel, auf der sie steht, ist von Marmor und modern.

Auch diese Viktoria ist vom Olymp herabgeschwebt zu denken und hielt in ihrer Rechten ursprünglich einen Kranz.

Abg. Mus. borbon. VIII, 59. Vgl. Urlichs Annali 1839 p. 73 ff.

---

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 74.
** Ebendas. n. 389.
*** Ebendas. n. 34.
**** Ebendas. n. 231.

Digitized by Google

865. Amazone*, Broncestatuette aus Herkulanum, 1745 gefunden.

Die Amazone hält mit der Linken ihr Pferd zurück, in der Rechten schwingt sie die Lanze, die hier im Abguss fehlt. Die kleine weibliche Herme unter dem Pferde hat keine weitere Bedeutung, als die, eine anmuthig belebte Stütze zu sein.

Abg. bronzi d'Ercol. II, tav. 63. 64. Mus. borbon. III, 45.

866. Nackter Jüngling**, Broncestatuette im Museum zu Bonn, früher in der Fürstl. Isenburgischen Sammlung.

Die Figur ist für einen Athleten erklärt, wobei nur die Bewegung der Rechten und die fast trauernde Haltung des Kopfes nicht verständlich ist. Wir müssen die nähere Deutung dieser schönen Figur auf sich beruhen lassen, im Allgemeinen erinnert sie an den Typus des Merkur.

Abg. in den Jahrb. d. Vereins v. Alterthumsfreunden im Rheinland XVII Taf. 1. p. 61.

867. Hirtenknabe***, Broncestatuette in Arolsen.

Der Knabe sitzt mit übergeschlagenen Beinen auf der Erde und hält mit beiden Händen einen hölzernen Kübel. Höchst anmuthige Genrefigur.

Vgl. Gädechens, Die Antiken des Fürstl. Waldeckschen Museums zu Arolsen n. 439.

868. Kniende Figur in barbarischer Tracht****, Broncestatuette in Arolsen.

Ein edler Barbar kniet vor seinem Sieger und überreicht ihm etwas, was sich leider nicht erhalten hat. Schöne Figur.

Vgl. Gädechens a. a. O. n. 427.

869. Angebliche Berenice†, Broncebüste, in Herkulanum 1756 gefunden. Bei der Auffindung waren die Lippen mit Silber belegt, jetzt ist nur noch die leise Vertiefung zu sehen, die vom Silber ausgefüllt wurde.

---

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 27.
** Ebendas. n. 135.
*** Ebendas. n. 361.
**** Ebendas. n. 383.
† Ebendas. n. 237.

Digitized by Google

Die Benennung ist unrichtig, wie eine Vergleichung der Münzen der Berenice zeigt, wir wissen aber das Richtige nicht anzugeben. Die Büste gehört zu den schönsten, die aus Herkulanum hervorgegangen sind.

Abg. bronzi d'Ercol. I, 63. 64. Mus. borbon. 7, 12.

870. Angebliche Sappho*, Broncebüste, 1758 in Herkulanum gefunden.

Die Benennung ist willkürlich, denn die Abbildungen der Sappho, die wir besitzen, reichen nicht aus, um Büsten danach zu bestimmen. Aber der Kopf ist gewiss das Porträt einer Griechin.

Die Büste ist vielleicht von einer Statue genommen, ihre Form ist singulär und nicht gerade schön.

Abg. bronzi d'Ercol. I, tav. 37. 38.

871. Bacchisches Relief**, von Marmor aus Pompeji.

Das Motiv, dass der Esel unter der Last Silens, den man treffend den Falstaff der antiken Kunst genannt hat, zusammenbricht, ist nicht übel, im Uebrigen ist das Werk unbedeutend.

Abg. Mus. borbon. XIV, 52.

872. Wagenlenker***, Marmorrelief, angeblich aus Herkulanum.

Den langgewandeten Wagenlenker fanden wir schon am Fries des Parthenon, die voraneilende Figur ist uns nicht klar. Man könnte sie für einen Apobaten halten, deren Aufgabe es war, von ihrem Gespann mitten im Lauf herabzuspringen und es dann wieder zu besteigen. Auch die Bestimmung des Reliefs ist uns unklar.

Vgl. Welcker Akad. Mus. n. 389.

873. Atlant****, von Terrakotta, aus den Thermen von Pompeji, wo er mit seinen Kameraden den Carnies einer Deckenwölbung trägt.

Die Figur musste zwar im Einklang mit ihrer architektonischen Verwendung kräftig gebaut sein, ist aber plump und schwerfällig gerathen.

Abg. Mus. borbon. II, 54.

---

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 238.

** In den Durchgängen zum Römischen Kuppelsaal n. 27.

*** Im Niobidensaal n. 56.

**** Im Römischen Saal n. 104.

Digitized by Google

874. Dreifuss*, von Bronce aus Pompeji.

Nach Winckelmann's Bericht befand sich in diesem Dreifuss eine Pfanne von gebrannter Erde, worin sich die Kohlen mit sammt der Asche noch erhalten hatten. Das Geräth diente daher vermuthlich als Kohlenbecken, wie sie zur Wärme in den Zimmern aufgestellt wurden.

Verfolgt man die Geschichte der Geräthe, so könnte man auch im Alterthum von einem Roccocogeschmack reden. Während nämlich die Dreifüsse der älteren Kunst immer mit geraden Füssen gebildet werden, sei es mit auswärts gerichteten, wie bei den Etruskern, oder mit senkrecht oder einwärts gerichteten, wie bei den Griechen, finden sich in Pompeji an mehreren Exemplaren die geschweiften Füsse**. Man fand die ältere Weise zu starr und einförmig.

Ob die Verzierungen dieses in besonderm Maasse eleganten Dreifusses symbolische Bedeutung haben, lassen wir dahingestellt. Die Stierköpfe, die sich am Rande befinden, sind allerdings oft an Geräthen und Amuleten als zauberabwehrende Symbole angebracht und auch die Sphinx könnte so verstanden werden, jedenfalls aber beabsichtigte der Verfertiger nicht den Eindruck des Schreckenden, sondern im Gegentheil den der Anmuth und Eleganz hervorzurufen.

Abg. Mus. borb. IX, 13. Gargiulo raccolta 59. Vgl. Winckelmann Sendschreiben §. 66.

875—881. Candelaberstücke, nämlich zwei Köpfe***, vier Basen**** und ein den Candelaber über der Basis umgebender Diskus†. Der von einer Sphinx gestützte Candelaberkopf ist aus Pompeji, die übrigen Stücke aus Herkulanum.

Die pompejanischen und herkulanischen Candelaber sind durchgehends nicht mehr, was sie ursprünglich waren, Fackelhalter, sondern Basen für darauf zu stellende Lampen. Sie sind daher oben ganz anders construirt als die älteren, namentlich durch etruscische Funde bekannten Candelaber, die oben vier Spitzen aussenden, an welche die Fackeln oder Kerzen angeheftet wurden, wie das an den im hiesigen Anti-

---

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 245.

** Vgl. n. 267 in demselben Saal, ein durch einen Satyr gebildetes Bein eines Dreifusses, der ebenfalls in Pompeji gefunden ist.

*** Im Saal der Thiere und Broncen n. 91. 94.

**** Ebendas. n. 41. 84. 87. 89.

† Ebendas. n. 83.

Digitized by Google

quarium befindlichen Exemplaren beobachtet werden kann. Die pompejanischen und herkulanischen dagegen sind Untersätze, um der Lampe einen höhern Stand zu geben*. Sie haben gewöhnlich oben die Form einer Vase und sprechen darin ihre Bestimmung aus, eine Lampe aufzunehmen. Aber auch am untern Theil sind sie, wenigstens in manchen Exemplaren, erheblich verschieden von den älteren, indem über den Füssen ein reich verzierter Diskus** angebracht ist, der die Schönheit des Ganzen nicht fördert, da er die leichte und schlanke Entwicklung des Schaftes aus den Füssen nicht zur Wirkung kommen lässt. Es scheint, dass zum Theil das Bestreben, den Fuss zu beschweren und dadurch den festeren Stand zu sichern, zum Theil nur ein ornamentales Verlangen, dem reich entwickelten und ornamentirten Kopf auch einen reicheren Fuss gegenüberzustellen, diesen Zusatz veranlasst hat. Im Uebrigen sind diese Candelaber den älteren etruscischen sehr ähnlich und nur etwa dem reich durchbrochenen Fuss des einen unter ihnen*** würde sich kein Beispiel älterer Zeit an die Seite setzen lassen. Besonders hübsch ist der von einer Sphinx getragene Candelaberkopf*.

Abg. Antichità d'Ercolano VIII, tav. 79. 78. 74. Mus. borbon. 4, 57.

882. 883. Candelaber mit Silensfiguren am Fuss†.

Der obere Theil der Candelaber fehlt hier; man denke sich den baum- oder rankenartigen Stamm, der sich hinter den beiden Figuren befindet, verlängert und nach links und rechts in Zweige auslaufend, deren jeder von einer tellerförmigen Platte bekrönt ist, die zur Aufnahme der Lampe diente. In den pompejanischen Geräthen herrscht nämlich in strengem Gegensatz zu den ältesten und schönsten Geräthen, die wir aus dem Alterthum besitzen, zu den etruscischen, schon vielfach ein naturalistisches Princip, während dort nur nach Stil gestrebt wird. So finden sich Candelaber in Form von Schilfstengeln, während dort nur die cannelirte Säule vorkommt, so finden sich auch namentlich oft Candelaber in Form von

---

* Beispiele für kleinere Untersätze bieten n. 64 u. 90, der letztere aus drei Delphinen in einer für diese Thiere charakteristischen Stellung gebildet. Sie sind abg. Antichità d'Ercolano VIII tav. 59 u. 60.

** n. 83.

*** n. 89.

**** n. 94.

† Im Saal der Thiere und Broncen n. 66. 71.

Bäumen, in deren Zweigen dann die Lampen wie Früchte hingen. Es muss übrigens diese spätere, naturnachahmende Weise schon vor Alexander's Zeit vorgekommen sein, denn von diesem wird erzählt, dass er bei der Eroberung Thebens einen wie einen fruchttragenden Baum gestalteten Candelaber erbeutet habe, der später in den Tempel des Palatinischen Apollo in Rom kam. Zu dieser Art gehören auch die beiden vorliegenden Exemplare, die uns noch Gelegenheit geben, einen andern Unterschied des älteren und jüngeren Stils anzuführen. Die eine Figur nämlich steht mit dem eigentlichen Geräth in gar keinem Zusammenhang und hat nur den praktischen Zweck, den Fuss zu beschweren, die andere ist zwar mit dem Geräth verbunden, aber auf eine höchst unorganische Weise, indem der Stengel, man weiss nicht wie, vom Rücken der Figur ausgeht. Im ältesten Stil dagegen stehen die zierenden Figuren immer in tektonischem Zusammenhang mit dem Geräth und zwar gewöhnlich so, dass der Candelaber auf dem Kopfe oder auch in der Hand der Figur balancirt. Es ist eine ähnliche Erscheinung, wie in der Geschichte der Architektur, wo statt der als architektonische Glieder fungirenden Karyatiden später Pfeiler mit darangesetzten ornamentalen Figuren erscheinen, wie es z. B. in der Halle von Thessalonich der Fall ist.

Der sitzende Silen hat wahrscheinlich eine Schaale in der Linken gehabt, da er offenbar aus seinem Schlauch eingiesst, interessanter, wenn auch etwas derber, ist der schwammige Silen des andern Candelabers, der offenbar betrunken ist und einen nicht recht verständlichen Gestus macht. Auch an dem gleich im Folgenden zu erwähnenden Candelaber finden wir Figuren aus dem bacchischen Kreise, offenbar waren diese Candelaber kostbarere Gegenstände, die man wohl hauptsächlich bei Festen und Gelagen benutzte und es lag dann nahe, diese Geräthe mit Figuren aus dem bacchischen Kreise, die gleichsam eine Aufforderung zur Fröhlichkeit enthielten, zu verzieren.

Abg. Mus. borb. 4, 59. 7, 30. Antich. d'Ercol. VIII, 64.

884. Grosses Lampengestell*, 1812 in Pompeji gefunden. Die bildliche Ausstattung dieses Candelabers, rechts der kleine Dionysos auf einem Panther reitend und ein Trink-

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 244.

Digitized by

horn in der Rechten schwingend, links ein Altar, enthält eine deutliche Aufforderung dem Dionysos zu opfern. Eine in Silber eingelegte Weinlaubranke umgiebt rings die Basis des Candelabers, in der Spitze des Schaftes ist eine Maske und ihr entsprechend auf der hinteren Seite ein Stierschädel angebracht, dem die Bedeutung eines Apotropaion, eines Schutzsymbols, mit dem die antiken Geräthe so häufig versehen wurden, zuzuschreiben ist.

Abg. Museo borbon. 2, 13.

885—889. Lampen*, von Bronce, aus Pompeji und Herkulanum.

Die eine derselben, die drei Flammen hatte**, ist eine Hängelampe, die anderen wurden auf Candelaber oder Untersätze gestellt. Auf dem Deckel einer der letzteren steht nicht gerade sehr angemessen eine grosse Silensgestalt, die als Griff diente, sinnig dagegen ist die Verzierung einer anderen mit einer Fledermaus, dem Thiere der Nacht. Der Griff der dritten läuft in einen Pferdekopf aus, die vierte, eine doppelarmige Lampe, ist mit zwei Adlern verziert.

Abg. Antichità d'Ercol. VIII, 51. 40.

890. Lampe***, von Bronce, in Arolsen.

Die Lampe hat eine kugelförmige Gestalt und ruht auf der Schulter eines nackten knieenden Mannes, in dem man sehr wahrscheinlich den Herkules als Stellvertreter des Himmelsträgers Atlas vermuthet hat. Aber die geringe Last der Lampe könnte den starken Mann nicht niederdrücken, vielmehr Amor, der oben auf der Lampe sitzt, lastet auf ihm und die Gruppe wiederholt das so oft behandelte Thema vom liebebezwungenen Herkules.

Vgl. Gädechens, Die Antiken in Arolsen n. 144.

891—892. Drei Silberbecher****, im März 1835 in Pompeji in einem Privathause gefunden. Die zwei mit figürlichem Schmuck versehenen waren vergoldet.

Die Form dieser Becher ist diejenige des Kantharus, des im Kreise des Dionysos gewöhnlichen Trinkbechers, nur dass

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 81. 93. 95. 104. 219.
** n. 81.
*** Im Saal der Thiere und Broncen n. 357.
**** Ebendas. n. 60. 62. 63.

Digitized by Google

die ältere und strengere Form desselben weicher und abgerundeter geworden ist. Die Dekoration ist ebenfalls die der späteren Zeit, die Figuren und Blätter haben nämlich nicht den bescheidenen dekorativen Charakter, sondern sind rund gearbeitet und lösen sich frei vom Grunde.

Wein und Liebe ist das Thema der Darstellungen im Einklang mit dem Zweck der Geräthe, die offenbar Trinkbecher waren, wobei übrigens zu bemerken, dass zum bequemeren praktischen Gebrauch ein glatter Becher entsprechender Form eingesetzt wurde, welcher die inneren Höhlungen verdeckte. Die bildlichen Darstellungen sind sich ausserordentlich ähnlich, es ist in beiden je ein Centaur und eine Centaurin in der Gewalt von Bacchus und Amor dargestellt. Das pikante Motiv ist nicht neu, wir fanden es schon an dem borghesischen Centaur n. 609. Die Gruppen selbst bedürfen einer näheren Erklärung nicht, eigenthümlicher ist das Beiwerk, auf dem einen Becher eine Statue des Bacchus, ein Baum mit einem daran hängenden Tambourin und ein grosses Gebäude mit Bogenfenstern und Vasen als Verzierung des flachen Daches, auf dem anderen wieder ein Baum mit Becken behangen, einem bacchischen Instrument wie oben das Tambourin, und ein bekränzter und von einer Vase bekrönter Thorweg.

Die dritte Vase hat einen einfachen Schmuck von Epheu.

Abg. Museo borbon. XIII tav. 49. Müller-Wieseler II, 47, 596. Vgl. Annali 1858 p. 177.

894. Silberbecher*, aus Herkulanum, mit der Apotheose Homers verziert.

Der Dichter wird von einem Adler zum Olymp hinaufgetragen, sinnend sein Haupt stützend und als Abgeschiedener mit einem Schleier bedeckt. Um ihn trauern seine Töchter, Ilias und Odyssee, die erste mit kriegerischen Symbolen, die andre mit Abzeichen der Schifffahrt geschmückt. Den Rand des Bechers umgiebt ein Lorbeerkranz, der von Schwänen, den Vögeln Apoll's und der Musen, und von Masken, deren Bedeutung uns unklar ist, getragen wird.

Die Darstellung entspricht den auf römischen Monumenten so häufigen Apotheosen der Kaiser.

Abg. Millingen anc. uned. monum. II, 13. Vgl. Millin Gal. myth 149. Winckelmann Sendschreiben v. d. herkul. Entdeck. §. 77.

---

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 88.

Digitized by Google

885. Silberbecher, aus Herkulanum*.

Auf der einen Seite besteigt Minerva, auf der anderen ein bärtiger nackter Mann, der nicht näher charakterisirt ist, den Wagen, beide zugleich, wie es scheint, den unruhigen Pferden zurufend. Die Gruppen sind sehr symmetrisch componirt, aber nicht sehr detaillirt ausgeführt, man sieht z. B. gar keine Deichsel.

Abg. Mus. borbon. VIII, 14, 1—3.

896—909. Kannen, Krüge und Eimer**, aus Pompeji und Herkulanum.

Diese Geräthe sind im Allgemeinen in der Weise des eleganten griechischen Kunststils gearbeitet, dessen vornehmste Eigenthümlichkeit darin besteht, dass die eckigen Formen des alterthümlichen Stils abgerundet sind und somit ein weich und fliessend geschwungener Contour hergestellt ist. Doch fehlt es nicht an einzelnen Wunderlichkeiten. Namentlich ist die pompejanische Vase*** auffallend, auf deren Rand ein Adler mit einem Lamm in den Klauen angebracht ist, während der Griff durch einen hinaufstrebenden Schwan gebildet wird. Die Lösung des Henkels vom Geräth widerstrebt durchaus dem edleren Stil und ist auch nicht praktisch.

Abg. Overbeck Pompeji II, 263. 264. 267.

910—914. Henkel von Vasen****, aus Pompeji und Herkulanum.

Die Henkel der Geräthe als Figuren zu bilden, war schon im alterthümlichen Stil der Kunst Sitte, und besonders die etruscischen Geräthe liefern viele Beispiele, die oft sehr sinnig und witzig erfunden sind. Man strebte danach, der Figur ein für die tektonisch gebotene Krümmung des Henkels passendes Motiv zu geben. In den pompejanischen und herkulanischen Beispielen ist aber ein derartiges Bestreben nicht gerade ersichtlich. Die Wahl des figürlichen Schmuckes zu motiviren sind wir ausser Stande, nur erkennt man eine Neigung zu weich anmuthigen Gegenständen. An einem der Henkel† ist eine Figur des Attis, des Lieblings der

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 450.
** Ebendas. n. 45. 46. 48—50. 52. 53. 54—59. 61.
*** n. 56.
**** Ebendas. n. 92. 97—99. 218.
† n. 218.

Digitized by Google

Cybele, an einem andern* ein Hermaphrodit dargestellt, dessen Flügel übrigens keine materielle Bedeutung haben, sondern nur durch tektonische Rücksichten, um die Figur mit dem Gefäss zusammenzuschliessen, veranlasst sind. Wir fanden schon oben (n. 75) geflügelte Silene in einem ähnlichen Zusammenhang. Auch der Henkelschluss, der gewöhnlich durch Masken der verschiedensten Art verdeckt wird, ist hier ungewöhnlicher Weise mit einem Amor, der einen Schwan hält, verziert**.

Der Hermaphrodit ist mit der zugehörigen Vase abg. Mus. borbon. VIII, 15, 2.

915. Trinkhorn***, von Bronce, aus Herkulanum.

Es ist in der Spitze durchbohrt und hat die Form eines Hirschkopfes, dessen Hörner als Henkel dienen. Die Augen sind in Silber eingelegt.

Abg. Mus. borbon. VIII, 14, 6.

916—919. Gürtelschloss****, von Silber und mit Reliefs verziert, aus Herkulanum.

Das Schloss besteht aus zwei Theilen, deren jeder wieder aus zwei Stücken, einem runden und einem viereckigen zusammengesetzt ist†. Auf den runden Stücken sind der Sonnengott und die Mondgöttin dargestellt, auf den viereckigen wiederholt sich die Figur eines unter Waffenstücken sitzenden Kriegers. Wodurch die Wahl dieser Verzierung veranlasst ist, vermögen wir nicht zu sagen.

Abg. Mus. borbon. VIII, 48.

920. Hausaltärchen††, von Bronce, 1830 im Hause des Meleager zu Pompeji gefunden.

Der kleine Altar diente vermuthlich zum Hausgottesdienst und entspricht in seinen Dimensionen den kleinen broncenen Hausgöttern, von denen oben die Rede war. Die Verzierungen sind in Silber eingelegt.

Abg. Mus. borbon. XI, 44.

---

* n. 99.

** Unter n. 102 ist ein schöner, aber viel strenger stilisirter Henkel vorhanden; wo das Original sich befindet, wissen wir nicht.

*** Im Saal der Thiere und Broncen n. 40.

**** Ebendas. n. 72. 75—77.

† Die einzelnen Stücke sind hier im Abguss von einander getrennt.

†† Im Saal der Thiere und Broncen n. 64.

Digitized by Google

d) Thiere und Miscellaneen.

921. Pferd*, von Bronce, im April 1849 in Rom, in Trastevere gefunden und im capitolinischen Museum befindlich.

Das Pferd trug einen Reiter wie der Ausschnitt auf dem Rücken zeigt, und die Bewegung der leider sehr beschädigten Beine war eine ruhig schreitende. Der Zügel war, vielleicht von edlerem Metall, angesetzt, am Original bemerkt man noch die Löcher zur Befestigung desselben.

Das Werk wird gewiss mit Recht für griechisch gehalten, die Form des Kopfes und der Schnitt der Mähne entspricht den Pferden vom Parthenon, nur die Aufbindung der Stirnhaare kommt dort nicht vor.

Am linken Hinterschenkel steht die Inschrift L. I (wahrscheinlich Loco primo) XXIIX, zur Nummerirung des Werks, die aus irgend einem Grunde wünschenswerth sein konnte, hinzugefügt.

Vgl. Brunn im bull. 1849 p. 130. Canina ebendas. p. 161. Braun Ruinen p. 137. Ueber die Inschrift Brunn im bull. 1864 p. 10 und Henzen ebendas. 1863 p. 61.

922. Pferdekopf**, von einem der vier Broncepferde an S. Marco in Venedig.

Die Pferde wurden aus Constantinopel nach Venedig versetzt. Ob sie römische oder griechische Werke sind, ist noch nicht ausgemacht, doch neigt man mehr zur ersteren Annahme und glaubt, dass sie einst einen römischen Triumphbogen gekrönt haben.

Abg. Statue di S. Marco I, 43 ff. Vgl. Thiersch Reisen in Italien I, 135 ff. O. Müller Handb. §. 433, 2. Welcker Akad. Mus. n. 244.

923. Pferdekopf***, aus Marmor, von einer in Herkulanum entdeckten, zur Familie des Balbus gehörigen Reiterstatue.

Abg. Mus. borbon. II, tav. 38.

---

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 452.
** Ebendas. n. 10.
*** Ebendas. n. 11.

Digitized by Google

924. Löwe,* Marmorrelief im Palast Barberini zu Rom, ursprünglich an einem Grabmal bei Tivoli, das wenigstens in Zeichnungen noch vorhanden ist. Ergänzt sind das rechte hintere und vordere Bein, der Schweif, die Schnauze und das Untermaul.

Auf den Gräbern tapferer Krieger finden wir im Alterthum und in der Neuzeit oft das ausdrucksvolle Bild eines Löwen, und in diesem Sinne wird auch dieser Löwe aufzufassen sein. Doch ist er trotz seiner lebensvollen Schönheit nicht als griechisches Werk zu betrachten, da sich am Original, an der rechten Ecke der Basis der Rest eines Ornamentes erhalten hat, das entschieden römischen Charakter trägt. Im Gypsabguss ist dies Ornament nicht ausgedrückt.

Abg. mit dem architektonischen Ganzen, zu dem er gehörte, bei Bartoli, gli antichi sepolcri ovvero mausolei Romani tav. 49. Im Kunstblatt 1817 n. 10 heisst es, dass das von Bartoli als Grabmal bezeichnete Gebäude ein Thorpfeiler sei, allein die sarkophagähnliche Form des von dem Bogen getragenen Gegenstandes und die Verzierung der einen Seite desselben mit einer Kanne beweisen, dass es ein Grabmal war. Vgl. Winckelmann Kunstgesch. V, 6 §. 19 mit der Anm. v. Meyer. Ueber den Löwen auf antiken Grabmälern handelt ausführlich Welcker A. D. V, p. 71 ff.

925. Eber**, berühmte Marmorstatue in Florenz.

Abg. Gori Mus. Florent. III, 69. Vgl. Meyer zu Winckelmann Kunstgesch. V, 6 §. 23.

926. Sitzender Hund***, eine schöne in mehreren Wiederholungen erhaltene Figur. Dies Exemplar befindet sich vermuthlich in Florenz und war ursprünglich gewiss mit einem Seitenstück am Eingang eines Hauses als Wächter desselben aufgestellt, wie schon vom Palast des Alkinous in der Odyssee erzählt wird.

Vgl. Meyer z. Winck. V, 6 §. 23.

927. Gruppe von zwei Windhunden****, deren einer den andern spielend ins Ohr beisst. Zugleich mit einer ähnlichen jetzt in England befindlichen Gruppe in Monte Cagnuolo in der Gegend des alten Lanuvium gefunden und im Vatikan befindlich.

Vgl. Meyer z. Winck. V, 6, §. 23. Beschreibg. Roms II, 2, p. 160.

---

* In den Durchgängen zum Römischen Kuppelsaal n. 42.
** Im Saal der Thiere und Broncen n. 33.
*** Ebendas. n. 9.
**** Ebendas. n. 2.

Digitized by Google

928. Stier*, von Marmor, in Ostia gefunden und im Vatikan befindlich. Die Füsse sind restaurirt.

Abg. Visconti Pio-Clem. VII, 31, 2.

929. Stier**, von Erz, früher im Besitz von Thiersch, jetzt im Museum zu Carlsruhe.

930. Stier von einem Löwen zerfleischt***, Marmorrelief im Louvre, gefunden in Lycien, wo diese Gruppe besonders häufig vorkommt.

Abg. Clarac musée de sculpt. pl. 223, 189. Vgl. Nouv. annales de l'inst. II, p. 397.

931. Kuh mit ihrem Kalb****, Marmorrelief im Vatikan, unter Pius VI. in Otricoli gefunden.

Ein Bauer führt Kuh und Kalb zur Stadt, um sie wie die Enten an seinem Stabe, zu verkaufen. Unterwegs, an der Umfassungsmauer eines Heiligthums, das eine Quelle in der Nähe zu haben pflegt, macht er Rast, um sein Thier zu tränken, und das Kalb benutzt auch die Gelegenheit, von der Mutter gestillt zu werden. Diese anmuthige Situation, wo Kuh und Kalb zugleich befriedigt werden, zu schildern, ist der Zweck der Darstellung. Der Bauer steht ruhig wartend dabei und hat einen Zweig in der Hand, vielleicht um den Thieren die Fliegen abzuwehren.

Abg. Visconti Pio-Clem. V, 33, dessen Deutung aber mit Recht in der Beschreibg. Roms II, 2 p. 162 Anm. bestritten wird. Die Kuh ist ausserdem, wie mir von competenter Seite versichert wird, in recht gutem Stande. Vgl. E. Braun Ruinen und Museen Roms p. 319.

932. Traubenfressender Hirsch†, Marmorrelief aus Attika, in Wien befindlich.

Die Bedeutung des Reliefs ist uns nicht klar. Der Hirsch ist sehr gut gearbeitet, doch sieht man an dem Laub des Baumes, das durch blosse Bohrlöcher angedeutet ist, dass das Relief erst spät entstanden ist.

Vgl. v. Sacken u. Kenner, die Sammlungen des K. K. Münzcabinets p. 34 n. 106. O. Müller Handb. §. 431 n. 2 und Friedländer de operibus anaglyphis etc. p. 28 halten das Relief für den Grabstein eines Jägers, was mir doch recht unwahrscheinlich vorkommt.

---

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 19.

** Ebendas. n. 391.

*** Im Lycischen Hof n. 274.

**** In den Durchgängen zum Römischen Kuppelsaal n. 20.

† Im Saal der Thiere und Broncen n. 109.

Digitized by Google

933. Reh*, von Bronce, in Herkulanum 1751 gefunden und in Neapel befindlich.

Abg. Gargiulo raccolta 55. Mus. borb. I, 51.

934. Zwei Ziegenböcke**, mit den Köpfen gegeneinander rennend, Marmorwerk in Athen.

Auf der Insel Thasos befindet sich eine Grotte des Pan, mit einem Giebelfeld geschmückt, dessen mittleres Akroterion genau dieselbe Darstellung zeigt. Wir werden für dieses Denkmal dieselbe Bestimmung voraussetzen dürfen, der es nach Form und Inhalt so sehr entspricht.

Vgl. Conze Arch. Anz. 1860 p. 101 und dessen Reise auf den Inseln des thrakischen Meeres p. 11 Taf. 7 n. 2. Pervanoglu Arch. Anz. 1865 p. 11 möchte die Darstellung für sepulkral erklären, allein die Gruppe über der Pansgrotte von Thasos ist doch gewiss nicht sepulkral.

935. Ziege***; wo das Original sich befindet, wissen wir nicht.

936. Wasservogel, eine Eidechse fressend***, Marmorgruppe aus Pompeji, in Neapel befindlich.

Die Gruppe war vermuthlich an einem Bassin aufgestellt.

937. Sessel des Dionysospriesters im athenischen Theater†.

Die im Dionysostheater zu Athen 1862 von Strack unternommenen Ausgrabungen haben unter anderm auch das Ergebniss gehabt, dass ein Theil der Sitzreihen des Zuschauerraumes vollständig blossgelegt ist. Man fand in den beiden untersten Reihen statt der Sitzstufen Marmorsessel, dicht neben einander stehend und nach den Inschriften fast nur für Priester oder zum Cult gehörige Personen bestimmt. Der vornehmste unter diesen, theils nach seinem Platz, theils nach seinen bildlichen Verzierungen, war derjenige des Priesters des Dionysos Eleuthereus (des Gottes von Eleutherae woher sein Cult nach Athen gekommen war), der in der Mitte der untersten Reihe etwas vor den andern vorgerückt stand. Dieser Priester hatte darum den vornehmsten Platz, weil ja seinem Gotte das ganze Theater geweiht war.

---

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 12.
** Im Griechischen Saal n. 338.
*** Im Saal der Thiere und Broncen n. 20.
**** Ebendas. n. 35.
† Im Saal des Farnesischen Stiers n. 50.

Digitized by Google

Die Bedeutung der bildlichen Verzierungen an diesem Sessel ist uns nur zum Theil klar. Selbst bei dem bacchischen Relief an der Rücklehne wissen wir nicht anzugeben, was zur Wahl des Motivs — die Satyrn tragen eine Traube — Veranlassung gegebeu hat. Ganz räthselhaft ist uns das Relief unter dem Sitzbrett, wo seltsam gekleidete Männer mit sichelförmigen Messern gegen Greife kämpfen. An der Aussenseite der Armlehnen sind Eroten, welche Hähne gegen einander loslassen, schön in den Raum componirt, und hier ist mit Recht an die Hahnenkämpfe, die jährlich im athenischen Theater gefeiert wurden, erinnert. Die Eroten sind vermuthlich Eros und Anteros, Eifer und Gegeneifer, ähnlich wie sie als schönes Symbol des Wetteifers an einem Gymnasium zu Elis um das Siegeszeichen, die Palme, ringend dargestellt waren.

So anmuthig diese Darstellung ist, gegenüber den beiden andern absichtlich archaisirenden, so gehört der Sessel doch nicht mehr in die Blüthezeit der griechischen Kunst, wie aus den Formen der Inschrift hervorgeht.

Abg. Révue archéol. 1862 II pl. 20. Vgl. Vischer im N. Schweiz. Mus. 1863 p. 1 ff. 35 ff. Bötticher im Nachtrag zum Catalog des Neuen Museums p. 59 ff. bullet. d. inst. 1862 p. 90. 114.

938. Sessel des Strategen*, zugleich mit n. 937 entdeckt.

Statt der zehn Strategen der früheren Zeit war später nur noch einer von Bedeutung oder überhaupt nur vorhanden. Dieser Strateg war eine der wenigen nichtpriesterlichen Personen, denen ein Platz in den untersten, vornehmsten Sitzreihen eingeräumt war.

Vgl. Vischer im N. Schweiz. Mus. 1863 p. 1 ff. 35 ff.

939. Sessel**, von Marmor, 1836 im Parthenon, zwischen den Säulen des Peristyls und denen des Pronaos gefunden und in Athen befindlich.

Die Greifen als Stützen der Armlehne und die arabeskenartige Figur an der Rücklehne haben schwerlich eine andere als ornamentale Bedeutung. Die Composition ist sehr hübsch, aber wir bezweifeln, ob sie der Blüthe der griechischen Kunst angehört. Denn für derartige arabeskenartige Figuren finden

* Im Saal des Farnesischen Stiers n. 49.
** Ebendas. n. 17.

Digitized by Google

sich doch wohl erst in spätern Vasenbildern und Terrakotten Analogien.

An dem obern Rand bemerkt man den Rest einer Inschrift.

Abg. Poppe, Sammlung v. Ornamenten und Fragmenten antiker Architektur, Sculptur u. s. w. Berlin 1845, Bl. 8 Fig. 3 a u. b. Vgl. Ross Archaeol. Aufs. I, p. 113. Schöll Archaeol. Mitth. p. 119 n. 164.

940. Wagenstuhl*, von Marmor, früher als Bischofsstuhl in der Kirche St. Marco in Rom benutzt, seit Pius VI im Vatikan, wo er zum Theil aus antiken Bruchstücken zu einer mit Rossen bespannten Biga hergestellt ist.

Der Wagen war gewiss ein Weihgeschenk und man hat vermuthet, dass er dem Sonnengott geweiht gewesen sein möge, worauf die Wahl der Ornamente deute. Denn der mit heiligen Binden und Lorbeerzweigen verzierte Candelaber im Innern und die aus der Akanthuswurzel sich entwickelnden Aehren- und Mohnbüschel am Aeussern könnten als Symbole des leuchtenden und Leben weckenden Apollo-Helios betrachtet werden. Von andrer Seite wird der Wagen für ein der Ceres dargebrachtes Weihgeschenk gehalten, bei welcher Annahme das Ornament des Aeussern allerdings eine treffendere Erklärung findet.

Das äussere Ornament gehört zu den schönsten römischen Ornamenten, die uns erhalten sind. Der charakteristische Unterschied des römischen vom griechischen Ornament, wenigstens von dem der griechischen Blüthezeit, besteht darin, dass das erstere reich und üppig schwellend, in voller runder Realität gebildet wird, während das letztere flach anliegt und seine Belebung erst durch die Farbe erhält. Man fühlt leicht, wie nothwendig dieser reichere und üppigere Charakter des Ornaments für den Geschmack des kaiserlichen Roms war.

Abg. Visconti Pio-Clem. V tav. 44. 45. Vgl. E. Braun Ruinen u. Museen p. 454.

941. Candelaber**, von Marmor, in Neapel gefunden und in den Vatikan gekommen, darauf durch Napoleon nach Paris versetzt, von wo er nicht wieder zurückgekehrt ist. Nicht zugehörig aber antik ist die viereckige Basis, ergänzt (nach antiken Vorbildern) der mit Akanthus bedeckte Ablauf des Schaftes und die Schaale.

* Im Römischen Saal n. 51.
** Im Römischen Kuppelsaal n. 6.

Digitized by Google

Der Candelaber ist der grösste unter allen die sich erhalten, aber nicht der am reinsten stilisirte. Denn während im strengeren Stil die Vertikalrichtung ausschliesslich betont wird, damit der Schaft leicht und schlank emporstrebend erscheine, ist hier die Dekoration zum Theil ringförmig umgelegt und der Schaft erscheint wie aus einzelnen nicht zur Einheit verbundenen Trommeln zusammengefügt.

Das Relief, schwärmende Bacchantinnen, lässt vermuthen, dass der Candelaber für einen Festsaal oder auch für den bacchischen Cultus bestimmt war.

Abg. Visconti Pio-Clem. VII, 38. Clarac pl. 137. Vgl. E. Braun Ruinen u. Museen p. 497. Visconti Op. var. IV, p. 253.

942. Marmorscheibe*, mit den Masken von Satyr und Silen; wo das Original sich befindet, wissen wir nicht.

Diese zwar in einen viereckigen Rahmen eingelassene, ursprünglich aber, wie man noch deutlich sieht, runde Scheibe gehört zu einer in vielen Exemplaren vertretenen Classe von Denkmälern, die in den Zwischenräumen der Säulen an Tempeln und Privathäusern aufgehängt wurden. Man hat diese Bestimmung aus einem pompejanischen Fund und aus den Löchern am obern Rand vieler Exemplare errathen, auch sieht man auf antiken Darstellungen solche Scheiben in der angegebenen Weise aufgehängt. Sie sollten in die Monotonie der Säulen Abwechslung hineinbringen. In den meisten Fällen sind sie mit Reliefs bacchischen Inhalts verziert, vermuthlich nur deshalb, weil derartige Darstellungen ihrer Anmuth wegen besonders beliebt und auch für diesen Zweck als ein heiteres Ornament besonders passend waren.

Vgl. Welcker A. D. II, p. 122 ff., wo aber dies Exemplar nicht aufgeführt ist. Brunn Annali 1851 p. 118 ff.

943. Marmorscheibe**, im Antiquarium zu München.

Auf der einen Seite ist Herakles dargestellt, wie er den getödteten nemeischen Löwen davonträgt, auf der andern, wie ein Knabe ihm eine Schenkelwunde verbindet. Wir glauben, dass er diese Wunde, die von Andern aus dem Kampf mit den Hippokoontiden abgeleitet wird, im Kampf mit dem Löwen davontrug, denn es wäre eigenthümlich, wenn die beiden Seiten dieses Diskus nicht in einer deutlichen und bestimm-

---

* Im Römischen Saal n. 41.

** Im Saal der Thiere und Broncen n. 314.

Digitized by Google

ten Beziehung zu einander ständen. Der Stil ist sehr mittelmässig.

Abg. bei v. Lützow, Münchener Antiken Taf. 3. 4. Archaeol. Ztg. 1861 Taf. 151, 2. Vgl Archaeol. Anz. 1861 p. 171. Wir haben zwar keine Ueberlieferung von einer Verwundung des Herakles im Löwenkampf, da er aber den Löwen erdrückte, so war eine Verwundung nothwendig und ein Künstler konnte sie daher unbedenklich darstellen.

944. Relief mit einer Triere*, von Marmor, 1860 in Athen gefunden und ebendaselbst befindlich.

Man hat dies gut gearbeitete Relief mit Wahrscheinlichkeit als Rest eines Ehrendenkmals angesehen, das für einen Sieg im Trierenwettkampfe errichtet wurde.

Abg. Annali 1861 tav. d'agg. M, n. 2 p. 327. Vgl. Bötticher im Nachtrag zum Catalog des Neuen Museums p. 35 und über das Technische der Darstellung Graser de veterum re navali §. 84.

945. Schaale des Canolejus**, aus schwarz gefirnisstem Thon, 1834 in einem caeretanischen Grabe gefunden und in Paris, im cabin. d. méd. befindlich.

Es ist eine Trinkschaale, passend mit der Büste eines Silens verziert, die offenbar nach griechischen Vorbildern copirt ist. Form und Farbe des Gefässes dagegen sind italisch. Die Form ist unter den aretinischen Vasen häufiger.

Der Verfertiger Calenus Canolejus, dessen Name das Bild im Innern umgiebt, kann nach den Buchstabenformen der Inschrift nicht jünger sein als das sechste Jahrhundert der Stadt, er ist aber auch schwerlich viel älter, denn das stark vorspringende Relief der Büste entspricht durchaus nicht dem Stil der edleren Kunst.

Vgl. de Witte, cabinet Durand n. 1434. Brunn Gesch. d. griech. Künstl. I, 534. Archaeol. Anz. 1863 p. 73—78.

946. Becher von Erz***, in dem Dorfe Erp bei Lechenich gefunden und im Museum zu Bonn befindlich.

Das Relief der einen Seite stellt den Besuch des Mars bei der Rhea Silvia dar, zu dem auch Amor sich einfindet, das der anderen Seite ist auf den Kampf des Mars gegen Herkules, der ihm seinen Sohn Kyknos getödtet hatte, oder auch auf den Kampf des Herkules mit Laomedon von Troja

---

* Im Griechischen Saal n. 307.

** Im Saal der Thiere und Broncen n. 132.

*** Ebendas. n. 122. 123.

Digitized by Google

gedeutet. Weder die eine noch die andere Deutung scheint uns überzeugend.

Abg. Jahrb. d. Vereins v. Alterthumsfreunden im Rheinl. I Taf. 1, 2 mit der Erklärung von Urlichs p. 45. Gegen die Deutung auf Herkules und Mars spricht allerdings der Umstand, dass dann keine rechte Beziehung zu dem Bilde der anderen Seite da wäre, man müsste denn die Pointe der Darstellungen so fassen wollen, dass Mars als Liebhaber und als Kämpfer vorgestellt werden sollte. Aber noch weniger kann ich der Deutung auf Laomedon's Kampf mit Herkules beistimmen, denn wer trojanische Helden als Vorfahren Roms darstellen wollte, ging schwerlich auf Laomedon zurück. Auch wäre dann der Gefallene, um den gekämpft wird, eine müssige Person.

947. Aschenurne*, in einem Grabe bei Neapel von G. Hamilton gefunden, und mit der Townley'schen Sammlung ins britische Museum gekommen.

Es lag nahe, die Aschenurnen mit künstlichen Blättern und Blumen zu verzieren, da man auch mit lebendigen Blumen die Gräber schmückte, und so ist denn diese Art der Verzierung sehr häufig auf den römischen Graburnen, aber nicht immer so fein ausgeführt wie hier. Auf den Henkeln sind in flachem Relief je zwei Knaben eine Vase tragend dargestellt, worüber wir keine nähere Auskunft zu geben vermögen.

Abg. marbles of the brit. mus. V, 3, 2—4. Ellis, Townley gallery II, p. 234.

948. Desgl.**, mit der Townley'schen Sammlung ins britische Museum übergegangen. Der Deckel ist moderne Ergänzung.

Abg. marbles of the brit. mus. V, 10, 2. 3. Ellis, Townley gallery II, 254. Die Inschrift lautet D. M. Flaviae Eunyae Titius Justus liugi (lies conjugi) cariss(imae) m(onumentum) f(ecit), wird aber von meinem Collegen, Prof. Hübner, für unzweifelhaft modern erklärt.

949. Desgl.***, in Rom, vermuthlich im Vatikan befindlich.

Den Ammonsköpfen, welche die Henkel der Vase bilden, ist die Bedeutung eines Apotropaion beigelegt, vielleicht aber sind sie nur wegen ihrer tektonischen Angemessenheit von dem Verfertiger der Vase gewählt.

Vgl. O. Jahn, Lauersforter Phalerä p. 24. Die Inschrift lautet: C. Calpurnius C. f. Ste(llatina tribu) Vibianus.

---

* Im Römischen Kuppelsaal n. 24.
** Ebendas. n. 27.
*** Ebendas. n. 29.

950. Desgl.* in Rom, im Vatikan befindlich.

Die Inschrifttafel ist von Candelabern umgeben, eine auf römischen Grabsteinen häufiger vorkommende Darstellung, die gewiss mit Recht von den um den Katafalk aufgestellten Fackeln hergeleitet wird. Die Greifen sind wohl als die Wächter der Candelaber und der Urne aufzufassen.

Der Fries wird durch umkränzte Stierschädel, zwischen denen sich Opferinstrumente befinden, gebildet. Die ersteren sind ein oft vorkommendes zauberabwehrendes Symbol, könnten aber auch mit den letzteren wohl eine Anspielung auf die dem Todten darzubringenden Opfer enthalten.

Vgl. Michaelis Archaeol. Ztg. 1866 p. 141. Die Inschrift ist nach Kellermann Vigiles p. 64 n. 224 eine ungeschickte moderne Copie einer andern antiken, gleichfalls im Vatikan befindlichen.

951. Aschenkiste**, 1786 von Townley gekauft und mit dessen Sammlung ins britische Museum übergegangen.

Die römischen Aschenkisten sind oft in Gestalt eines Tempelchens gebildet, in offenbarer Nachahmung einer griechischen Sitte. Unter den oben (n. 357 ff.) erwähnten griechischen Grabsteinen haben viele die Gestalt einer Tempelfront, auch war es vielfach üblich, auf den Gräbern der Verstorbenen, die als Heroen verehrt wurden, ein säulengetragenes Tempeldach zu errichten.

Die Sirenen an den Ecken der Kiste haben vermuthlich dieselbe Bedeutung, wie auf den griechischen Grabsteinen (n. 382 ff).

Abg. marbles of the brit. mus. V, 10, 1. Ellis Townley gallery II, 254. Die Inschrift lautet: D. Albicci Licini Antoni Liberalis.

952. Aschenkiste***, mit der Townley'schen Sammlung ins britische Museum übergegangen.

Auch diese Aschenkiste hat die Gestalt eines Tempels, aber eines runden Tempels, dessen Gesims von Hermen und cannelirten Pfeilern gestützt wird. Die plastischen Verzierungen derselben, wenigstens die Gruppe der zwei Knaben, die mit einem Vogel spielen, haben gewiss einen besondern Sinn, den wir aber nicht anzugeben vermögen.

Abg. marbles of the brit. mus. V, 4, 1. 2. Ellis II, p. 237. Die Inschrift lautet: Serulliae Zosimeni quae vixit ann(is) XXVI bene meren(ti) fecit Prosdecius filius, ist aber nach Prof. Hübner's Meinung sicher modern.

---

* Im Römischen Kuppelsaal n. 30.
** Ebendas. n. 26.
*** Ebendas. n. 25.

Digitized by Google

953. Grabaltar des Atimetus*, von W. A. Mackinnon 1817 dem britischen Museum geschenkt.

Der Altar ist, wie die Inschrift sagt, dem Atimetus, einem kaiserlichen Freigelassenen, der die Aufsicht über den Feldbedarf des Kaisers führte, von Gattin und Sohn gesetzt. Die Darstellung stammt von jenen oben (n. 385) besprochenen griechischen Grabdarstellungen ab, welche den Verstorbenen trinkend und essend, d. h. im Genuss der von den Angehörigen ihm bereiteten Opfer darstellen. Kinder oder Diener umgeben den Atimetus und einer setzt ihm einen Kranz auf, wie man sie beim Gelage trug.

An den Seiten des Altars sind Krug und Schaale angebracht, Symbole der Opferspenden, die dem Todten dargebracht wurden.

Abg. marbles of the brit. mus. V, 1, 2. Ellis Townley gallery II, 228. Die Inschrift lautet D. M. S. Atimeti Aug(usti) l(iberti) a supell(ectili) castrensi fecerunt Flavia Dada conjug(i) b(ene) m(erenti) et Fortunatus Aug(usti) l(ibertus) parent(i) optimo.

954. Sphinx als Tischfuss**, von Marmor, von G. Hamilton in der Nähe des alten Lanuvium gefunden und mit der Townley'schen Sammlung ins britische Museum übergegangen.

Die Tischplatte denke man sich auf vier, zu je zweien mit dem Rücken gegen einander gekehrt sitzenden Sphinxen ruhend.

Abg. Ellis, Townley gallery II, p. 84.

955. Tischfuss mit Löwenkopf***, von Marmor, aus der Townley'schen Sammlung ins britische Museum gekommen.

Abg. Ellis, Townley gallery II, p. 89.

956. Desgl.****, von Marmor, mit gehörntem Löwenkopf, fragmentirt, 1769 in Hadrians tiburtinischer Villa von G. Hamilton gefunden und mit der Townley'schen Sammlung ins britische Museum gekommen.

Abg. marbles of the brit. mus. I, 13. Ellis, Townley gallery II, p. 91.

---

* Im Römischen Kuppelsaal n. 28.

** Im Saal der Thiere und Broncen n. 31.

*** Im Römischen Saal n. 57. Ein fast ganz übereinstimmendes Exemplar ist unter n. 58 verzeichnet.

**** Im Römischen Saal n. 123.

Digitized by Google

957. Desgl.*, von Marmor, mit einem Herkuleskopf; wo das Original sich befindet, wissen wir nicht.

958. Desgl.**, von Marmor, aus Pompeji, worauf Amor auf einem Seepferde dargestellt ist.

858 a. b. Desgl.***, aus dem Dionysostheater von Athen.

959. Desgl.****, von Marmor, aus Pompeji, von einem Amor, der eine Muschel hält, gebildet. Besonders anmuthig.

Ein übereinstimmendes Exemplar im hiesigen Museum, das in der Archaeol. Ztg. 1862 Taf. 158, 4 abgebildet ist.

960. Desgl.†, von Giallo antico, aus dem Haus des Sallust in Pompeji, jetzt in Palermo befindlich.

961. Desgl.††, von Bronce, im Hause des Sallust zu Pompeji ausgegraben und jetzt im Museum zu Palermo.

962. Desgl.†††, von Marmor, aus Athen, durch eine Sirene, die auf einer Ammonsmaske steht, gebildet. Letzterer wird die Bedeutung eines Apotropaion beigelegt.

Vgl. O. Jahn, Die Lauersforter Phalerä p. 24 ff.

963. Geflügelter Löwenfuss††††, von einer Brüstung im kleinen Theater zu Pompeji, zu deren Abschluss er diente.

964. Fuss eines Kohlenbeckens*†, durch einen geflügelten Löwen gebildet. Aus Pompeji.

965. Vierköpfige Herme*††, aus dem Piraeus, aus einer bärtigen ithyphallischen und drei weiblichen Figuren bestehend. Die Erklärung steht noch nicht fest.

Abg. Stephani, Titulorum graecorum particula V, Dorpat 1850 Taf. 6 p. 20 ff. Vgl. bullet. 1851 p. 71.

966. Sechs Masken*†††, Marmorrelief aus Athen. Vermuthlich hat dieses Relief zum Schmuck des Theaters

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 22.
** Im Römischen Saal n. 114.
*** Im Griechischen Saal n. 369. 370.
**** Im Saal der Thiere und Broncen n. 243.
† Im Römischen Saal n. 124.
†† Ebendas. n. 26.
††† Im Griechischen Saal n. 313.
†††† Im Saal der Thiere und Broncen n. 242.
*† Ebendas. n. 103.
*†† Im Griechischen Saal n. 49.
*††† Ebendas. n. 302.

Digitized by Google

in Athen gedient, denn ebendaselbst sind kürzlich mehrere mit Masken verzierte Reliefs, darunter auch ein ganz ähnliches nur etwas grösseres, ebenfalls sechs Masken enthaltendes, aufgefunden worden.

Vgl. Arch. Anz. 1866 p. 170.

967. Tragische und komische Maske*, Marmorrelief im britischen Museam. Das Kinn der tragischen Maske ist ergänzt.

Diese Masken sind besonders schön, namentlich ist an der tragischen der Zug der Trauer sehr ausdrucksvoll hervorgehoben. Sie dienten vermuthlich auch zur Dekoration eines Theaters.

Abg. marbles of the brit. mus. II. Vignette. Ellis, the Townley gallery II, p. 67 n. 23.

968. Bacchische Masken**, Marmorrelief, 1818 für das britische Museum erworben.

Unten sind die Masken des bärtigen Dionysos und eines jugendlichen Satyrs, oben die zweier Bacchantinnen dargestellt.

Abg. Ellis, the Townley gallery II, p. 67 n. 24.

969. Schlussstein eines römischen Triumphbogens***, in der Nähe von Frascati gefunden und mit der Townley'schen Sammlung ins britische Museum übergegangen. Ergänzt sind der Kopf und der linke Vorderarm der Viktoria.

Sowohl die architektonische Form als die Gestalt der Viktoria machen den angegebenen Zweck dieses Werks wahrscheinlich. Es entspricht durchaus den noch an Ort und Stelle, wie z. B. am Titusbogen, erhaltenen Schlusssteinen.

Abg. marbles of the brit. mus. I, 15. Ellis, Townley gallery II, p. 86. Vaux handbook to the brit. mus. p. 260.

---

* Im Römischen Saal n. 40.
** Ebendas. n. 35.
*** Im Saal der Thiere und Broncen n. 14.

Digitized by Google

IX. Anhang. Etruscische Kunst.

Die Denkmäler etruscischer Kunst, die das Neue Museum besitzt, sind nicht zahlreich genug, um eine Vorstellung von der historischen Entwicklung und von der Mannigfaltigkeit dieser Kunst zu geben, wir konnten sie daher nur als Anfang hinzufügen. Doch ist das, was vorhanden ist, charakteristisch gewählt, indem es drei verschiedene Perioden in einzelnen Proben repräsentirt. Wir ordnen die Denkmäler nach ihrem Alter, lassen also diejenigen vorangehen, die noch nicht von orientalischen Elementen frei sind, dann die vom strengen altgriechischen Stil abhängigen folgen und schliessen mit den in freierem Stil gearbeiteten, übrigens auch noch von der griechischen Kunst abhängigen.

970—983. Verzierungen von Geräthen*, von Bronce, theils Reliefs von getriebener Arbeit, theils runde gegossene Figuren, 1812 in der Nähe von Perugia gefunden. Die Reliefs befinden sich jetzt fast alle in der Glyptothek zu München, die runden Figuren in Perugia.

Gleich bei der Auffindung wurde die allerdings nicht unwahrscheinliche Vermuthung ausgesprochen, dass diese Broncen oder wenigstens ein Theil derselben zur Verzierung eines Wagens gedient habe. Die Form der beiden grössten Fragmente wenigstens, desjenigen auf dem die Eberjagd und des andern auf dem die Meduse dargestellt ist, entspricht dieser

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 191—200. 129. 130. 139. 143. 165. 166. 168.

Digitized by

Voraussetzung vollkommen, denn der Wagenstuhl war, wie erhaltne Wagen zeigen, in ähnlicher Weise ausgeschweift, wie diese Reliefs. Einige der Platten haben ein höheres Relief als die andern; wenn die Vermuthung, dass der Wagen nicht allein aussen, sondern auch im Innern verziert war, richtig ist, so waren die flacher gearbeiteten Stücke vielleicht innen und die andern aussen angebracht. Doch beanspruchen wir nichts weniger als jedem Fragment seine Stelle anweisen zu können. Das Material des Wagens war jedenfalls Holz.

Auch hinsichtlich der Erklärung bleibt manches dunkel. Wir glauben indess, dass diejenige Erklärung der Wahrheit am nächsten kommt, die möglichst wenig tiefere Absichten voraussetzt. Aehnlich wie am Fries von Assos (n. 4. 5.), der überhaupt diesen Reliefs sehr verwandt ist, scheint die Zusammenstellung der verschiedenartigsten Dinge ohne bestimmte Absicht, in harmlosem kindlichem Sinn geschehen zu sein.

Das grösste Fragment stellt eine Eberjagd dar, und vermuthlich ist die calydonische gemeint, die auch in der griechischen Kunst zu den ältesten Gegenständen der bildenden Kunst gehört. Ihr entsprach vielleicht eine ähnliche Scene auf der rechten Seite der Platte, von der sich nur ein paar Figuren erhalten haben. Die Verbindung zwischen beiden wird durch zwei wunderliche Figuren vermittelt, von denen die eine ein phantastisches Seethier, die andre eine menschliche Figur mit Fischflossen darstellt. Wir bezweifeln, dass eine andre Absicht die Darstellung dieser Figuren veranlasst habe, als die, den gegebenen Raum schicklich auszufüllen. Der primitive Künstler wusste sich eben nicht anders zu helfen. Unter dem Eber befindet sich ohne Zusammenhang mit den übrigen einer der Jäger, auch diese Figur ist nur des Raumes wegen hinzugefügt, gerade die älteste Kunst hat, wie man namentlich an den bemalten Vasen sieht, das Bestreben, jeden auch den geringsten Raum mit einem Bilde zu beleben.

Auf einem andern Fragment ist eine Meduse alterthümlichster Art dargestellt, wie es scheint, mit zwei Löwen kämpfend, in welcher Situation wir sie sonst freilich nicht kennen. Das Seepferd und der storchartige Vogel auf derselben Platte sind sichtlich nur durch den Raum veranlasst.

Auf den andern Platten sehen wir den Minotaur, eine Frau mit einem Salbgefäss, die mit einer Hand ihr Gewand etwas hinaufzieht und wegen dieses Gestus für Venus erklärt

Digitized by

ist, einen bewaffneten Mann, der Löwen am Seil führt, ausserdem aber Thiere, zum Theil phantastischer Art, Löwen im Kampf mit Ebern, Löwen einen Hirsch zerfleischend, Löwe und Sphinx, eine zweite Sphinx und ein paar Panther.

Die Reliefs haben nach allem Anschein ein hohes Alter. Einmal der Technik wegen, denn die Bekleidung mit getriebenen Blechplatten ist die älteste Anwendung der Metallkunst. Sodann sind die Gegenstände der Darstellung, Thiere und Thierkämpfe und die calydonische Eberjagd, auch in der griechischen Kunst die ältesten. Ferner ist die Behandlung des Reliefs sehr alterthümlich, der Minotaur steht mit Beinen und Kopf im Profil, mit der Brust en face, worüber schon oben (p. 15) gesprochen ist. Endlich sind die künstlerischen Formen noch ganz primitiv, namentlich ist das Profil wie auf den ältesten Vasen noch ganz schräg.

So alterthümlich übrigens die Reliefs aussehen, so fallen sie doch bereits in die Zeit des griechischen Einflusses, wie die Darstellung der calydonischen Jagd beweist. Wir werden sie als gleichzeitig mit dem so sehr verwandten Fries von Assos (n. 4. 5.) betrachten dürfen.

Ob die zugleich mitgefundenen runden gegossenen Figuren auch zur Verzierung des Wagens gedient haben, müssen wir dahin gestellt sein lassen, sie dienten jedenfalls alle zur Verzierung von Geräthen und sind in alterthümlichem Stil gearbeitet. Es sind eine phantastische Venus mit vier Flügeln *, den Kopf mit der eigenthümlichen etruscischen Mütze, dem Tutulus, bedeckt, in der Hand eine Taube haltend. Das Gesicht hat noch durchaus orientalischen Charakter. Aehnlichen Gesichtsschnitt hat die andere, ebenfalls mit dem Tutulus bedeckte Gestalt **, die mit der Linken ihr Gewand etwas in die Höhe zieht nach Art der alterthümlichen Venusfiguren. Sodann ist eine fischschwänzige Frau gefunden, die dem altgriechischen Typus der Scylla entspricht ***, ferner ein Löwe ****, die Protome eines Löwen † und einer Sphinx †† und eine nackte männliche Figur †††, deren eigenthümliche

* n. 130.
** n. 143.
*** n. 165.
**** n. 129.
† n. 168.
†† n. 166.
††† n. 139.

Stellung offenbar nur durch ihre tektonische Bestimmung zu erklären ist.

Abg. Micali Antichi monum. tav. 28—31. Inghirami monum. etruschi III, tav. 22 ff. Vermiglioli saggio di bronzi etruschi (nur die runden Figuren) Müller-Wieseler I, 59, 297. 298 (die beiden ersten Reliefs). Vgl. Schorn Catalog zur Glyptothek n. 32—38. Abeken, Mittelitalien p. 386. Brunn Annali 1860 p. 481.

984. Artemis*, Erzrelief, im Jahre 1851 in Grächwyl im Canton Bern gefunden und im Museum zu Bern befindlich.

Das Relief, welches zur Verzierung eines Geräthes diente, vergegenwärtigt einen Göttertypus, der ähnlich in der ältesten griechischen Kunst wiederkehrt, ursprünglich aber wohl im Orient zu Haus ist. Man hat ihn als persische Artemis bezeichnet, der die Thiere dss Waldes, von denen die Göttin umgeben ist, untergeben waren.

Die ganze Composition macht den Eindruck des Phantastischen und phantastisch ist überhaupt die älteste etruscische und griechische Kunst, die beide unter dem Einflusse der orientalischen Kunst stehen, welcher dieses Element specifisch eigenthümlich ist.

Abg. Archaeol. Ztg. 1854 Taf. 63 n. 1. Vgl. p. 177 und die dort citirte Literatur.

985. Herkules und Minerva**, Rückseite eines Metallspiegels, früher im Palast Grimani in Venedig, den jetzigen Aufbewahrungsort kennen wir nicht.

Ueber die Erklärung der Gruppe ist man noch nicht einig, wir müssen theils wegen der Inschriften eines übereinstimmenden Exemplars, theils weil die weibliche Figur deutlich einen Helm auf dem Haupte trägt, diejenige Annahme für wahrscheinlich halten, wonach Herkules im Liebeskampf mit der Minerva, die sich ihm zu entziehen sucht, dargestellt ist. Schon oben (n. 69) war von einem solchen durch schriftliche Nachrichten nicht überlieferten, aber nach den Monumenfen vorauszusetzenden Verhältniss der Minerva zum Herkules die Rede.

Dieses Relief ist eine ausgezeichnete und charakteristische Probe der zweiten Periode der etruscischen Kunst, als sie ganz abhängig war von dem strengen Stil der altgriechischen.

---

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 404.
** Ebendas. n. 398.

Digitized by Google

Zwar fehlt es nicht an der Beimischung eines etruscischen Elements, die Bewegung der Minerva ist höchst ungraziös, wie kein Grieche sie erfunden haben würde, ebenso ist die Haltung des rechten Armes an Herkules steif und unmotivirt und nur durch den Raum veranlasst, dessen glückliche und natürliche Ausfüllung überhaupt den Etruskern oft misslang. Trotzdem aber ist der Gesammteindruck des Werkes wegen der grossen Consequenz und Präcision, mit welcher der strenge Stil durchgeführt ist, nichts weniger als abstossend.

Gewöhnlich sind die etruscischen Spiegel auf der Rückseite nicht mit einem Relief, sondern mit einer Zeichnung verziert, aber dies Relief ist so flach gehalten, dass es auch fast nur wie eine Zeichnung aussieht und den Charakter des Ornamentalen auf das Strengste bewahrt.

Abg. Gerhard, Etruscische Spiegel Taf. 159. Vgl. die dazu gehörige Erklärung.

+ 986. Bacchus von Satyrn gestützt*, Broncegruppe, die als Deckelgriff einer in Palästrina gefundenen und jetzt in Paris im musée Napoleon befindlichen Cista dient.

Der Deckelgriff der etruscischen Cisten wird wie der Henkel der Krüge sehr oft durch Figuren gebildet, die dann so angeordnet werden mussten wie es der praktische Zweck des Griffs erfordert. Man bildete daher Gruppen von zwei oder auch drei Personen, die an ihren oberen Theilen in einander verschlungen eine feste Handhabe gewährten, während sie unten von einander getrennt blieben, um der den Deckel abhebenden Hand das Hineinfassen möglich zu machen. Daher finden wir Kämpfer- oder Ringergruppen zu diesem Zweck verwandt, besonders häufig aber bacchische Figuren, die sich mit den Armen umschlungen halten, einen Satyr und eine Bacchantin, oder wie hier den trunkenen Dionysos von Satyrn gestützt. Es lässt sich nicht läugnen, dass diese Gruppen keinen sehr erfreulichen Eindruck machen, denn die ruhige ja starre Stellung ist gerade für diese Wesen unnatürlich, das aber ist doch der Zweck solcher Figuren, dass sie nicht bloss ihrer tektonischen Bestimmung entsprechen, sondern auch ihrem Charakter treu bleiben.

Die griechischen Vorbilder sind trotzdem kenntlich, namentlich in dem Kopf des Dionysos, der an den oben be-

* ~~Im Saal der Thiere und Broncen n. 408.~~ Im Röm. Saal 408

Digitized by Google

sprochenen herkulanischen Kopf (n. 438) erinnert. Aber eben so kenntlich ist ein Zusatz von Plumpheit und Ungeschicklichkeit, von Härte und Mangel an harmonischer Verschmelzung der Formen. Sehr charakteristisch sind auch die abstehenden Ohren der Satyrn, wie ich sie nie in griechischer Kunst gesehn zu haben mich erinnere.

Abg. monum. d. inst. VI. VII, tav. 64, 1. Vgl. Annali 1862 p. 15 ff.

+ 987. Knabe mit der Gans*, Broncefigur im Museum zu Leyden.

Die Erfindung ist griechisch, wie mehrere erhaltene Statuen zeigen, aber etruscisirt. Das hübsche Motiv, dass der Knabe dem Thiere spielend seinen Finger hinhält, damit es hineinbeisse, ist kaum mehr verständlich. Der Knabe hat etwas Steifes und Ungeschicktes und zugleich übertrieben Weiches, was dem etruscischen Nachahmer, nicht dem Original zur Last fällt. Nach italischer Sitte hat er eine Bulla um den Hals, auch sein Armband ist specifisch etruscisch.

Am linken Bein bemerkt man eine etruscische Inschrift. Vermuthlich war das Werk ein Weihgeschenk und wurde als solches durch die Inschrift bezeichnet.

Abg. Micali ant. monum. t. 43. Müller-Wieseler I. 48, 291. Vgl. O. Jahn Ber. d. sächs. Gesellsch. 1848 p. 50.

Nachtrag.

Zu n. 96. Die Ergänzung dieser Statue zu einem Doryphorus wird durch eine übereinstimmende Gemme des hiesigen Museums (Tölken IV, n. 249 erklärt sie als Achill) bestätigt.

Zu n. 411. Durch den glücklichen Fund einer Münze hat Brunn, Abhandl. der bayer. Akad. d. Wiss. 1867 p. 1 ff., die Statue genauer bestimmen können. Es ist Eirene mit dem kleinen Plutos auf dem Arm, das Werk des älteren Kephissodot.

Zu n. 591. Ob diese Venus sich wirklich in Stockholm befindet, ist mir nach Berichten von dort sehr zweifelhaft; die im Archaeol. Anz. 1853 p. 396 n. 154 citirte Venus ist vermuthlich eine andere.

* Im Saal der Thiere und Broncen n. 120.

Digitized by

Alphabetisches Register.

Die Zahlen bezeichnen nicht die Seiten, sondern die Nummern des Buches.

Adonis, sogenannter, im Vatikan 444.
Adonis und Venus, von Terrakotta 605.
Aeginetische Statuen 32—48.
Aeschines, Statue in Neapel 515.
Aeschylus, angeblicher, Büste im Capitol 506.
Aesop in Villa Albani 518.
Agrippina, jüngere 812.
Aktaeon, Gruppe in London 101.
Alcibiades unter Hetären, sog. 690.
Alexander, Büste im Louvre 524.
Alexander, sterbender 692.
Allegorische Figuren auf einem Relief aus Thyrea 674.
Altärchen aus Pompeji 920.
Altar aus Villa Negroni 780 ff.
Amazone in Palast Borghese 432.
Amazone, Mattei'sche 93.
Amazone, sterbende, in Neapel 572.
Amazone aus Salamis, in Dresden 95
Amazonentorso in Trier 94.
Amazone, Marmorstatue in Wien 53.
Amazone, Broncestatuette aus Herkulanum 865.
Amazonensarkophag 783.
Amor, bogenspannender 608.
Amor, sogenannter, unter den Elgin marbles 447.
Amor, sogenannter, im Vatikan 448.
Amor mit dem Blitz des Zeus 748.
Amor im Circus 749.
Amor auf einem Delphin 764.
Amor, Broncestatuette aus Pompeji 855.
Amoren am Thron des Neptun 747.
Amoren und Meerdämonen, Sarkophag 787.
Amoren einen Schmetterling verbrennend 780.
Amoren an einer Candelaberbasis 779.
Amor und Psyche 610.
Amor und Silen, Terrakottarelief 643.
Anakreon, Statue in Villa Borghese 511.
Anchirrhoe, sog. 685.
Anchises und Venus, Broncerelief 604.
Andes, Grabstein des 808 Anm.
Andromeda und Perseus, Gruppe in Hannover 763.
Andromeda und Perseus, Relief 678.
Antinous, Büste in Villa Albani 758.
Antinous, Büste aus Villa Mondragone 756.
Antinous, Büste von der Colossalstatue im Vatikan 755.
Antinous, Kopf im britischen Museum 757.

Digitized by Google

Antinous vom Capitol 753.
Antinous, seine Todesweihe, Gruppe von Ildefonso 754.
Antinous, sogenannter, vom Belvedere 441.
Antoninus Pius, Büste 838.
Aphrodite s. Venus.
Apollino in Florenz 446.
Apollo, alterthümlicher Kopf aus Herkulanum 54.
Apoll von Tenea 3.
Apoll von Thera 2.
Apollo, Elgin'scher 447.
Apollo, auch Adonis genannt, im Vatikan 444.
Apollo Sauroktonos in Villa Albani 445.
Apollo, Marmorstatue in Mantua 90.
Apollo im Belvedere 663.
Apollo, stark restaurirte Statue im Vatikan 726.
Apollo, Erzstatuette aus Pompeji 850.
Apoll, singend, archaist. Relief 74.
Apollo mit dem Greif, Relief 664.
Apoll und Diana aus Pompeji 842. 843.
Apoll und Herakles um den Dreifuss kämpfend 78.
Apoll und Nike, Marmorreliefs 70—73.
Apollonios, Werk des 97.
Apotheose Homers, Marmorrelief 736.
Apotheose Homers, Silberbecher aus Herkulanum 894.
Apoxyomenos 499.
Ara Casali 791 ff.
Ariadne, schlafende, im Vatikan 634.
Ariadne, Statue in Dresden 635.
Aristion, Grabstein des 20.
Aristogeiton und Harmodios, Marmorgruppe 24. 25.
Aristophanes und Menander, Doppelbüste 509.
Aristoteles, Büste in Madrid 519.
Arm einer Colossalstatue aus Civitavecchia 729.
Artemis s. Diana.
Aschenkisten, römische 951. 952.
Aschenurnen, römische 947—950.
Assos, Fries von 4. 5.
Athlet, Erzbüste in Neapel 97.
Athlet, Marmortorso in Dresden 98.
Atlant aus den Thermen von Pompeji 873.
Attalus, sein Weihgeschenk in Athen 572—578.
Augustus, Kopf 804.
„ „ 805.
Augustus und Cäsar, Relief von Ravenna 806.

Bacchantin aus Smyrna 439.
Bacchantin mit einem Idol, Relief im Louvre 644.
Bacchantin mit Opferstier, Relief im Vatikan 356.
Bacchantin, Relief im brit. Museum 639.
Bacchantin, Relief im Louvre 640.
Bacchantin und Satyr, Relief in Villa Albani 645.
Bacchische Figuren an einer Candelaberbasis im Capitol 638.
Bacchische Figuren an einer Marmorvase des brit. Mus. 641.
Bacchische Figuren, Relief im Vatikan 636. 637.
Bacchisches Relief in Neapel 632.
Bacchisches Relief aus dem Theater in Athen 631.
Bacchisches Relief von Marmor, aus Pompeji 871.
Bacchische Masken an einer Marmorscheibe 942.
Bacchische Masken, Relief in London 968.
Bacchusbüste 629.
Bacchuskopf im capitol. Museum 628.
Bacchus, Erzbüste aus Herkulanum 438.
Bacchuskind, Statue 623.
Bacchus als Kind im capitol. Museum 619.
Bacchus, alterthüml. Statue in München 59
Bacchus, Statue in Madrid 625.
Bacchus, Statue in Tarragona 727.
Bacchus, Statue in Tegel 626.
Bacchus, Farnesischer Torso 437.

Digitized by Google

Bacchus, unbedeutende Statuette in Dresden 771.
Bacchus, Broncestatuette aus Pompeji 856.
Bacchus in der Wiege', Terrakottarelief 622.
Bacchus bei Ikarios 780.
Bacchus, von Satyrn gestützt, etruscische Gruppe 986.
Bacchus und Satyrn, Marmorgruppe in Berlin 624.
Bacchus und Horen 76.
Bacchus und Ariadne, Relief im Vatikan 633.
Bacchus und Viktoria, Dreifussbasis aus Athen 630.
Bacchus und Herkules auf einer goldnen Schaale 790.
Bacchus und die personificirte Rebe 762.
Bacchussarkophag 785.
Bacchuspriester, sog., in München 59.
Basis eines Dreifusses, aus Dresden 75.
Basis einer Statue mit alterthüml. Reliefs, aus Athen 63.
Basis mit Viktorien, Relief in Athen 570.
Desgl. 570.
Baton, sog., Bronce in Tübingen 49.
Becher, in Bonn, mit Reliefs 946.
Becher, von Silber, mit Reliefs, aus Pompeji 891—893.
Berenice, sog., Broncebüste 869.
Bias, sogenannter, Büste in Madrid 520.
Borghesischer Fechter 681.
Brunnenmündung, capitolinische 69.

Caelius, M., Grabstein des 808.
Cäsar, Kopf 803.
Cäsar und Augustus, Relief von Ravenna 806.
Camillus, Broncestatue 797.
Candelaber, im Louvre 941.
Candelaber, barberinische, ihre Reliefs 739 ff.
Candelaber mit Silensfiguren, aus Pompeji 876. 877.
Candelaberbasis mit Amoren 779.
Candelaberbasis im capitolin. Museum 638.
Candelaberstücke aus Pompeji 875.
Canolejus, Schaale des 945.
Capitolinische Brunnenmündung 69.
Carminius, Grabstein des 808 Anm.
Caryatiden, vom Erechtheum 324.
Caryatiden, römische 732 ff.
Caryatide des Criton und Nikolaos 733.
Centaur mit Amor 609.
Centauren mit Amoren, pompejanische Reliefs 891. 892.
Ceres, sog., im Vatikan 686.
Choragische Reliefs 70—73.
Cicero, Büste 802.
Clytie, sog., 813.
Colosse von Monte Cavallo 104. 105.
Corinna und Sappho, angeblich, Doppelbüste 510.

Dacier, Colossalköpfe 829—831.
Dädalus und Ikarus, Relief 761.
Dejanira und Nessus (?) 677.
Dekrete, mit Reliefs verziert 407—410.
Demosthenes, Statue im Vatikan 513.
Demosthenes, sogenannter, im Louvre 514.
Diana von Versailles 665.
Diana, Marmorstatue aus Pompeji 56.
Diana, Broncestatuette aus Herkulanum 853.
Diana, Torso im Vatikan 772.
Diana von Gabii, sog. 684.
Diana, Büste, von Gabii, in München, 61.
Diana, etruscische 984.
Diana und Apoll aus Pompeji 842. 843.
Dichterstatue in Villa Borghese 512.
Dichter und Musen, Sarkophag 788.
Diogenes in Villa Albani 517.
Dionysos s. Bacchus.
Dioskuren von Monte Cavallo 104. 105.
Diskobol des Myron 99

Digitized by Google

Diskobol, ruhig stehender, im Vatikan 500.
Dornauszieher 501.
Doryphoros, Statue in Neapel 96. vgl. Nachtrag.
Dreifuss aus Pompeji 874.
Dreifussbasis aus Athen 630.
Dresdener Basis 75.

Eber 925.
Eberjagd, etruscisch, 970.
Eimer aus Pompeji und Herkulanum 896 ff.
Eleusinisches Relief 298.
Endymion in Stockholm 722.
Erechtheum, Sculpturen vom 324—334.
Erichthonius, Geburt des, Relief im Vatikan 493.
Eros s. Amor.
Eule, aus Athen 13.
Eumusia, Statuette in London 774.
Euripides, Marmorstatuette im Louvre 505.
Euripides und Sophokles, Doppelbüste 504.

Farnesischer Stier 571.
Faun, barberinischer 656.
Faun mit dem Flecken 648.
Faustina die jüngere, sog. 837.
Fechter, borghesischer 681.
Fischer, Statuette aus Pompeji 848.
Flora, Farnesische 618.
Fortuna — Isis, Broncestatuette 860.
Frauen neben einem Idol 691.
Frauenbüste, griechisch, in München 687.

Gallier, Statuen in Venedig und Neapel 572 ff.
Gallier, sterbender, vom Capitol 579.
Gallier und sein Weib, aus Villa Ludovisi 580.
Ganymed, angeblicher, in Florenz 613.
Ganymed, Torso in Berlin 612.
Germanikus, sog. 693.
Germanikus, sogenannter, Relief in Dresden 807.
Götterversammlung an einem Altar im Capitol 745.
Göttin, wagenbesteigende, Relief aus Athen, 19.
Grabaltar, römischer 953.
Grabstatue, aus Andros 443.
Grabsteine, griechische, des vollendeten und späteren Stils 357—389.
Grabsteine, griechische, mit der Darstellung des Todtenmahles 385—389.
Grabsteine, römische, 808 ff.
Grabstein des Aristion 20.
Grabstein aus Grotta ferrata 364.
Grabstein aus Neapel, sog. Odysseus, 21.
Grabstein aus Orchomenos 22.
Grabstein aus Pompeji 381.
Grabvase in München 361.
Grazie, nackter Torso in Tegel 617.
Grazien, drei, 79.
Greisengruppe, Relieffragment 801.
Gürtelschloss, aus Herkulanum 916 ff.

Harmodios und Aristogeiton, Marmorgruppe 24. 25.
Harpagosgrab, Reliefs vom, 526—567.
Harpokrates, Broncestatuette 861.
Harpyienmonument 27—30.
Hausaltärchen aus Pompeji 920.
Hekate, Statuette vom Capitol 775.
Hekate, Broncestatuette in Arolsen 862.
Hektor und Troilus, sog. 731.
Helena und Paris 679.
Henkel und Vasen aus Pompeji und Herkulanum 910 ff.
Hephästuskopf 668.
Hephäst, fragmentirtes Relief 751.
Hera s. Juno.
Herkulanische und pompejanische Alterthümer 842 ff.
Herkules, Torso vom Belvedere 676.
Herkules, Farnesischer 675.
Herkules, Büste aus Herkulanum 845.
Herkules mit der Hindin, Relief in London 23

Digitized by Google

Herkules mit der Hindin, Erzgruppe aus Pompeji 847.
Herkules den Dreifuss raubend 78.
Herkules mit Amor, an einer Lampe 890.
Herkules und Bacchus auf einer goldnen Schaale 790.
Herkules (?) und Nike, Relief in Athen 495.
Herkules und Minerva, etrusc. Spiegelrelief 985.
Herkulesdarstellungen an einer Marmorscheibe 943.
Hermaphrodit, borghesischer 614.
Hermaphrodit, Torso 615.
Hermaphrodit und angebliche Muse, capitolin. Relief 616.
Herme, dem Herkules ähnlich 728.
Herme, vierköpfig 965.
Hermes s. Merkur.
Herodot und Thucydides, Doppelbüste 516.
Heros, jugendlicher, Büste aus Madrid 102.
Hestia s. Vesta.
Hippokrates, sogenannter, Büste in Madrid 521.
Hippolyt, der heil., Statue 841.
Hirsch, Trauben fressend, 932.
Hirtenknabe, Broncestatuette in Arolsen 867.
Hirtin mit Böcklein, Statue 799.
Hochzeit des Zeus und der Hera, Relief in Villa Albani 65.
Homer, Büste in Potsdam 507.
Homer, Büste in London 508.
Homer, seine Apotheose, Marmorrelief 736.
Homer, seine Apotheose, Silberbecher aus Herkulanum 894.
Hund, sitzender 926.
Hundegruppe im Vatikan 927.
Hypnos, Broncekopf in Neapel 450.
Hypnos, Marmorstatue in Madrid

Jason, sog. 666.
Ikarus und Dädalus, Relief 761.
Ildefonso, Gruppe von 754.
Inopus, Statue in Paris 454.
Iphigenie auf der Mediceischen Marmorvase 778.
Isis-Fortuna, Broncestatuette 860.
Isispriesterin 798.
Jüngling, nackter, Broncestatuette in Bonn 866.
Juno, Statue in Wien 434.
Juno, Farnesische Büste 89.
Juno, Büste in Villa Ludovisi 433.
Junokopf, kleiner, in Villa Ludovisi 661.
Junokopf im Vatikan 662.
Juno, Relief an einem Candelaber 739.
Juno und Thetis 777.
Jupiter s. Zeus.

Kalender in Bildern, aus Athen 789.
Kalydonische Jagd, Terrakottarelief in Berlin 498.
Kannen aus Pompeji und Herkulanum 896 ff.
Knabe mit der Gans 987.
Knabe mit dem Krug 796.
Knäbchen mit der Ente 795.
Knieende Figur in barbarischer Tracht, Broncestatuette in Arolsen 868.
Knöchelspielerin 689.
Köpfe, weibliche, unbestimmbar 695. 696.
Kopf, männlicher, idealer, in Paris 453.
Kopf, weiblicher, idealer, in Madrid 452.
Korybanten und Satyr, Relief im Vatikan 642.
Krieger, ruhender, in Villa Ludovisi. 683.
Kriegsscene, alterthüml. Relief aus Athen 64.
Krim, Denkmäler aus der 698 ff.
Krüge aus Pompeji und Herkulanum 896 ff.
Kuh mit ihrem Kalb 931.

Lampe in Arolsen 890.
Lampen aus Pompeji und Herkulanum 885 ff
Lampengestell aus Pompeji 884.
Laokoon 716.
Laokoon, Kopf in Brüssel 717.
Laokoonsrelief 718.

Digitized by Google

Leda mit dem Schwan, Marmorrelief 607.
Leukothea, sogenannte in München 411. vgl. Nachtrag.
Leukothea, sog., Grabrelief in Villa Albani 31.
Löwe, im Palast Barberini 924.
Löwe einen Stier zerfleischend 930.
Löwen, etruscisch 970.
Löwenfuss, geflügelt, aus dem Theater zu Pompeji 963.
Löwenthor von Mykenä 1.
Lucius Verus, Triumph des, Relief 839.
Lysikratesdenkmal, Relief vom, 476—492.

Mädchen sich ankleidend 684.
Mädchen mit der Muschel 688.
Mädchen, Wasser holend 685.
Mänade s. Bacchantin.
Männlicher Kopf auf der Bibliothek in Paris 453.
Marathonische Vasen, sog. 361. 362. 369—371.
Marmorscheibe mit bacchischen Masken 942.
Marmorscheibe mit Herkulesdarstellungen 943.
Marmorvase mit bacchischen Figuren, im brit. Mus. 641.
Mars Borghese 720.
Mars, Kopf, in München 721.
Mars in Villa Ludovisi 436.
Mars, Relief an einem Candelaber 739.
Mars und Rhea Silvia, Relief auf einem Becher 946.
Mars und Venus, auf der Ara Casali 791ff.
Marsyas, Torso in Berlin 659.
Masken, bacchische 968.
Desgl. 942.
Masken, tragische und komische 967.
Masken, Relief aus Athen 966.
Mausoleum, Reliefs vom, 457—475.
Medea mit den Töchtern des Pelias, Relief 494.
Mediceische Marmorvase in Florenz 778.
Meduse Rondanini 672.
Meduse in Cöln 773.
Meduse, Terrakotta aus Athen 12.
Meduse, etruscisch 970.
Meerdämonen und Amoren, Sarkophag 787.
Meergott, Hermenbüste im Vatikan 727.
Melpomene, Statue im Louvre 723.
Menander und Aristophanes, Doppelbüste 509.
Menelaus mit der Leiche des Patroklus 430. 431.
Merkur, Statue, im Belvedere 441.
Merkur, Statue, aus Melos 442.
Merkur, Statue in Florenz 667.
Merkur, unter dem Namen Jason bekannt 666.
Merkur, aus Herkulanum 844.
Merkur, Relief an einem Candelaber 739.
Merkur mit dem Bacchuskind, angeblich, 300.
Merkur (?), Relief aus Athen 18.
Minerva s. Pallas.
Minotaur, etruscisch 970.
Moiren s. Parzen.
Moldau, Denkmäler aus der 713. 714.
Muse, angebliche, und Hermaphrodit, capitolin. Relief 616.
Musen und Dichter, Sarkophag 788.
Musius, Grabstein des, 808 Anm.
Mykenä, Löwenthor 1.
Myron, Werke des, 99. 100.

Nemesis 669.
Neptun, sein Thron mit Amoren 747.
Nereiden auf Seepferden 765. 766.
Nereidenmonument, Reliefs vom, 526—567.
Nero, Kopf 814.
Nessus und Dejanira (?) 677.
Nike s. Viktoria.
Nil, Statue 719.
Niobiden, Gruppe in Florenz 412—429. 736-748
Niobidensarkophag 784.

Digitized by Google

Nymphe, Torso aus Athen, 767.
Nymphe, Fragment, in Dresden 730.
Nymphe der Diana, sog. 684.
Nymphe sog., in Tegel 685.

Odysseus, sogenannter, Grabstein aus Neapel 21.
Odysseus und Tiresias 776.
Olympia, Sculpturen von 106—109.
Olympus und Pan in Arolsen 654.
Omphale sog. 810.
Orchomenos, Grabstein aus 22.
Orestes, Marmorfigur in Villa Albani 92.
Orest und Elektra in Villa Ludovisi 715.
Orestessarkophag 786.
Orpheus und Eurydice, Relief 299.

Pallas, Marmorstatue in Dresden 88.
Pallas, alterthüml. Marmorstatue in Dresden 57.
Pallas in Villa Albani 86.
Pallas, Marmorstatue aus Herkulanum 58.
Pallas, Marmorstatue in Paris aus Villa Medici 82.
Pallas Parthenos des Phidias 81.
Pallas von Velletri 87.
Pallas Giustiniani 725.
Pallas aus der Villa des Cassius, im Vatikan 769.
Pallas Ergane in München 724.
Pallas, Statuette von Bronce aus Athen 11.
Pallas, Broncestatuette aus Herkulanum 852.
Pallastorsen, kleine, aus Athen, 83—85.
Pallas, Relief an einem Candelaber 739.
Pallas auf einem Gespann, Silberbecher aus Herkulanum 895.
Pallas, fragmentirtes Relief in Athen 496.
Pan, Statuette in Athen 655.
Pan und Olympus, in Arolsen 654.
Pansherme in London 62.
Pansweibchen in Villa Albani 652.
Paris und Helena 679.
Parthenon, Sculpturen vom 130—297.
Parthenos, des Phidias 81.
Parzen, Relief 746.
Pasquino, Marmorgruppe in Rom 430. 431.
Peleus und Thetis, Broncegruppe in Florenz 50.
Pelops und Hippodamia 680.
Penelope 26.
Perikles, Büste, 103.
Perikles, sogenannter, in Paris 525.
Perser, Statue in Neapel 572.
Perseus und Andromeda, Relief 678.
Perseus und Andromeda, Gruppe in Hannover 763.
Pferd aus Trastevere, im capitol. Mus. 921.
Pferdekopf in Neapel 923.
Pferdekopf eines der Pferde von St. Marco 922.
Pferdekopf, Relief aus Athen 14.
Pherecydes, sog., Büste in Madrid 55.
Phigalia, Reliefs von 301—323.
Phocion, sogenannter, 502.
Pindar, sogenannter, in Villa Borghese 512.
Plotina, Büste 835.
Pompejanische und herkulanische Alterthümer 842 ff.
Posidonius, sogenannter, im Louvre 523.
Priesterin der Isis 798.
Psyche und Amor 610.
Psyche von Capua 611.
Pyrrhichisten, Relief in Athen 568.
Pythische Reliefs, sog. 70—73.

Reh 933.
Reiterrelief in Villa Albani 357.
Reiter, Relief aus Pompeji, im Vatikan 381.
Reiter, angeblich vom Parthenon, Relief im Vatikan 358.
Ringergruppe in Florenz 682.
Römer, opfernder 811.
Römerin, junge, Porträtstatue 819.

Römerin, Büste 836.
Römerinnen aus Herkulanum 817. 818.
Romanius, Grabstein des 808 Anm.

Sängerchor, Relief in Athen 568.
Samothrakisches Relief 10.
Sappho, sog., Broncebüste 870.
Sappho und Corinna, angeblich, Doppelbüste 510.
Sarkophagreliefs 783 ff.
Satyr, barberinischer 656.
Satyr, tanzend, aus Villa Borghese 657.
Satyr von Myron im Lateran 100.
Satyr mit einem Böckchen, Statue in Madrid 653.
Satyr, von rothen Marmor, vom Capitol 760.
Satyr, Statue in Dresden 440.
Satyr aus Herkulanum, lebensgrosse Broncestatue 846.
Satyr, einen Schlauch tragend, aus Villa Albani 768.
Satyr, tanzend, Erzstatuette aus Pompeji 849.
Satyr, flöteblasend, Broncestatuette aus Herculanum 857.
Satyr, flöteblasend, in Catania 859.
Satyr, lustig einherspringend, Broncestatuette aus Herkulanum 858.
Satyr, aposcopeuon, in Athen 658.
Satyr, Fragment aus dem Theater in Athen 646.
Satyr, Erzbüste in München 649.
Satyr, Marmorbüste in München 648.
Satyrknaben, flötende 650. 651.
Satyr, trunkener, Relief im Vatikan 647.
Satyr und Amor, Terrakottarelief 643.
Satyr mit dem Bacchuskind, in Athen 621.
Satyr und Bacchantin, Relief in Villa Albani 645.
Satyr und Korybanten, Relief im Vatikan 642.
Satyr und Horen 77.
Schaale des Canolejus 945.
Schlangensäule, sog., in Constantinopel 51.
Schleifer von Florenz 660.
Schlussstein eines Triumphbogens 969.
Scythien, Denkmäler aus 698 ff.
Selinunt, Reliefs von 6—9.
Serapis, Büste 759.
Sessel, im Parthenon gefunden 939.
Sessel aus dem Theater zu Athen 937. 938.
Silberbecher in München 497.
Silberbecher aus Herkulanum mit Reliefs 895.
Silberbecher mit Reliefs, aus Pompeji 891—893.
Silberschild mit der Darstellung des Theodosius 840.
Silen s. Satyr.
Solon, Büste in Madrid 522.
Sophokles, Statue im Lateran 503.
Sophokles und Euripides, Doppelbüste 504.
Sosibios, Vase des 737.
Sphinx, etruscisch 970.
Spiegelrelief, etrusc., mit Herkules und Minerva 985.
Stadtgöttinnen, Relief im Louvre 750.
Statuenbasis mit Reliefs aus Athen 568. 569.
Statuenbasis mit alterthüml. Reliefs, aus Athen 63.
Stephanos, Werk des 92.
Sterbender Fechter 579.
Stier, Farnesischer, Marmorgruppe 571.
Stier in Carlsruhe 929.
Stier im Vatikan 928.
Stier von einem Löwen zerfleischt, aus Lycien 930.

Theodosius auf einem Silberschild 840.
Theseus (?), Relief aus Athen 18.
Theseustempel, Sculpturen vom 110—129.
Thetis und Juno 777.
Thetis und Zeus 738.
Thron des Neptun mit Amoren 747.
Thucydides und Herodot, Doppelbüste 516.
Thusnelda, sog. 809.
Tiresias und Odysseus 776.

Tischfüsse 954—962.
Titus, Kopf 816.
Todesgott (?), Marmorstatue aus Palast Ruspigliosi 673.
Torsen, alterthümliche, weibliche, aus Athen 15—17.
Torso vom Belvedere 676.
Torso einer Colossalfigur in Athen 455.
Torso, weiblicher, aus Keos 456.
Torso, männlicher, in Carlsruhe 497.
Torso, weiblicher, am Posilipp gefunden 694.
Torso, nackter, weiblicher, in Tegel 617.
Torso, nackter, eines Knaben, in Tegel 620.
Trajan, Kolossalkopf 834.
Trajansbogen, Reliefs vom 833.
Trajanssäule, Reliefs von der 820—828.
Trapezophoren 954—962.
Triere, Relief in Athen 944.
Trinkhorn aus Herkulanum 915.
Triumph des Lucius Verus, Relief 839.
Trojanische Geschichten an einem Silberbecher in München 497.
Troilus und Hektor, sog. 731.
Trophonios, sog. 60.

Urania, sogenannte, 770.

Vase des Sosibios 737.
Vasen aus Pompeji und Herkulanum 896 ff.
Vasenhenkel ebendaher 910 ff.
Venus von Milo 581.
Venus von Capua 528.
Venus, capitolinische 585.
Venus, mediceische 587.
Venus in Petersburg, 589.
Venus in Dresden 588.
Venus mit dem Delphin in Dresden 596.
Venus Kallipygos 606.
Venus in Syrakus 594.
Venus in Stockholm (?) 591. vgl. Nachtrag.
Venus aus Ostia, in London 583
Venus, kleinere Statue aus Ostia, in London 595.
Venus im Bade, im Louvre 449.
Venus, das Busenband umlegend, Broncestatuette in Athen 602.
Venus, Broncestatuette in Neapel 854.
Venus sich die Nägel schneidend, Broncestatuette 603.
Venus, an ihrem Haar beschäftigt, Torso 597.
Venus, Torso in Neapel 586.
Venus, Torso, aus Richmond House 592.
Venus, ihre Sandale lösend, Torso 598.
Venus in demselben Motiv, Broncestatuette aus Herkulanum 600.
Venus in demselben Motiv, Broncestatuette in München 599.
Venus mit ähnlichem Motiv, Torso in London 601.
Venus, Torso 593.
Venus, Relief an einem Candelaber 739.
Venus, etruscisch 970.
Venus, Büste von Arles 584.
Venus, Kopf, im Vatikan 590.
Venus und Adonis, von Terrakotta 605.
Venus und Anchises, Broncerelief 604.
Venus und Mars auf der Ara Casali 791 ff.
Vespasian, Kopf 815.
Vesta Giustiniani 80.
Viktoria, Broncestatuette aus Herkulanum 863.
Viktoriatempel, Sculpturen vom 335—355.
Viktorien, Stieropfernd 670. 671.
Viktoria von einem Triumphbogen 669.
Viktorien an einer Basis, Relief 570.
Desgl. 570.
Votivreliefs, griechische, 390—406.
Votivrelief an Aesculap 404.
„ an Akademos(?), Pallas, Herakles 403.
„ an Demeter und Triptolemus 395.

Votivrelief an die Göttermutter 390.
„ an Herakles 391.
„ an einen Heros 405.
„ an Pallas 396—401.
„ an Pallas und Kekrops 402.
„ an Pan und die Nymphen 392.
„ ähnlichen Gegenstands 393.
„ an Zeus und zwei andere Götter 394.
„ wegen eines siegreichen Pferdes 406.
Vulkan s. Hephäst.

Waffentänzer, Relief in Athen 568.
Wagen, Relief von einem, etruscisch 970—983.
Wagenbesteigende Göttin, Relief aus Athen 19.
Wagenlenker, Bronce in Tübingen 49.
Wagenlenker, Relief, angeblich aus Herkulanum 872.
Wagenstuhl, im Vatikan 940.
Wasservogel, eine Eidechse fressend 936.
Weibliche Colossalfigur in Athen 455.
Weiblicher Kopf in Madrid 452.
Weihgeschenk des Königs Attalus in Athen 572—578.
Weinbereitung, Relief in Villa Albani 800.
Wettläuferin im Vatikan 91.

Xanthische Reliefs, von einem Siegesdenkmal 526—567.

Zeus, von Otricoli 435.
Zeus, Broncestatuette aus Herkulanum 851.
Zeus, Relief an einem Candelaber 739.
Zeus in der Mitte der Götter, Relief 745.
Zeus und Hephäst 752.
Zeus und Thetis 738.
Ziege 935.
Ziegenböcke, zwei 934.
Zwölfgötteraltar, im Louvre 68.
Zwölf Götter, Marmorrelief 66. 67.

Digitized by Google

Vergleichung der Nummern im Neuen Museum mit denen des Buchs.

Wenn ein Gegenstand in dieser Uebersicht, vielleicht wegen einer vorgenommenen Umstellung, nicht gleich gefunden wird, so suche man ihn im alphabetischen Register auf.

I. Lycischer Hof.

Nummer im Museum.	Nummer des Buchs.
204.	14.
205.	2.
206.	3.
207.	10.
209. 210.	4. 5.
211—252.	526—567.
259—262.	27—30.
270—273.	6—9.
274.	930.
280.	21.
281.	20.
282.	64.
283.	18.
284. 285.	51.
286.	19.
287.	31.

II. Treppenhaus.

Nummer im Museum.	Nummer des Buchs.
1—19.	130 ff. p. 152.
20.	364.
21—29.	130 ff. p. 155.
26. 27.	753.
30.	664.
31.	300.
32—35.	106—109.
36—54.	110—129.
55—63.	457 ff.
64.	358.
65—77.	335 ff.
78.	378.
79—87.	335 ff. p. 190.
88.	379.
89[a].	383.
90—97.	457 ff.
98—103.	783.
104—106.	457 ff.
107.	783.
108—124.	476—492.
125—128.	130 ff. p. 152.
129.	503.
130.	443.
131.	441.
132.	515.
133.	672.
134—156.	301—323.
157.	356.
158.	672.
159.	374.
160.	78.
161.	74.
162.	70.

Digitized by Google

Nummer im Museum.	Nummer des Buchs.
163.	72.
164.	73.
165.	71.
166.	77.
167.	382.
168.	66. 67.
169.	76.
170.	66. 67.
171.	363.
172.	680.
173.	381.
174.	397.
175.	393.
176.	407.
177.	373.
178.	372.
179.	674.
180.	493.
181.	680.
183.	130 ff. p. 160.
184.	380.
185.	360.
186.	375.
187. 188.	104. 105.
189.	618.
190.	675.
191.	87.

III. Griechischer Saal.

Nummer im Museum.	Nummer des Buchs.
1—19.	130 ff.
20.	130 ff. p. 147.
21.	130 ff. p. 149.
22.	453.
23—29.	32—48.
40. 41.	324 ff.
42.	447.
43.	455.
44.	658.
45.	767.
46—48.	83—85.
49.	965.
50.	13.
51—53.	15—17.
54.	369.
55.	370.
56.	371.
57.	57.
59.	408.
60.	358 Anm.
61.	394.
63. 64.	p. 213 Anm.
65. 66.	388. 389.
67.	390.
101—109.	324 ff. p. 185.
126—223.	130 ff. p. 155.
224.	434.
225.	371.
226. 227.	362.
230—242.	130 ff. p. 144.
250.	53.
251.	456.
252.	454.
253.	570.
254.	570 p. 315.
255.	495.
256.	406.
257.	397.
258.	401 Anm.
259.	403.
260.	398.
261.	402.
262.	410.
263.	400.
264.	409.
264a.	410 Anm.
265.	407.
266.	396.
267.	401 Anm.
268.	399.
269.	496.
270.	408.
271.	401.
272.	81.
276.	376.
277.	377.
278.	368.
279.	383.
280.	382.
283.	386.
289.	361.
290.	388.
291. 292.	p. 213 Anm.
293.	u. 387.
294.	p. 213 Anm.
295.	u. 389.
296. 297.	p. 213 Anm.
298. 299.	p. 217 Anm.
300.	u. 392.
301.	p. 217 Anm.
302.	u. 966.
303. 304.	p. 222 Anm.
305.	p. 215 Anm.

Nummer im Museum.	Nummer des Buchs.
307	n. 944.
308.	404.
309.	p. 213 Anm.
310.	n. 405.
311.	404 Anm.
312.	395.
313.	962.
315.	391.
316.	23.
317.	787.
318.	789.
319. 320.	568. 569.
336c.	646.
338.	934.
362.	12.
366.	630.
367.	63.
368.	638.
369. 370.	958a. b.
371. 372.	130 ff. p. 152.
374—380.	572—578.

IV. Cabinet des Laokoon.

1.	716.
2.	717.
3.	746.
5.	384.
6.	385.
8.	718.

V. Saal des Farnesischen Stiers.

1.	571.
2.	581.
3.	582.
4.	722.
5.	676.
6.	437.
7.	446.
8.	663.
9.	626.
10.	771.
11.	445.
12.	440.
13.	665.
14.	587.
15.	737.
16.	641.
17.	939.
18.	736.
19.	79.
22.	110.

Nummer im Museum.	Nummer des Buchs.
49.	937.
50.	938.

VI. Saal des Barberinischen Fauns.

1.	98.
2. 3.	817. 818.
4.	430. 431.
5.	442.
6.	93.
7.	94.
8.	723.
9.	448.
10.	624.
11.	611.
12.	80.
13.	656.
14.	617.
15.	668.
16.	662.
17.	430. 431.
18.	759.
19.	435.
20.	773.
21.	661.
23.	365.
24.	359.
25.	367.
26.	366.

VII. Niobidensaal.

1—11.	412—429.
12.	500.
13.	444.
14.	608.
15.	56.
16.	412 p. 239.
17.	412 p. 232.
18.	635.
18a.	634.
19.	579.
20.	412 p. 239.
21.	681.
22.	499.
23.	720.
24.	412 p. 238.
25.	666.
28.	685.
29.	449.
30.	95.
31.	728.
32.	62.

Digitized by Google

Nummer im Museum.	Nummer des Buchs.
33.	772.
34.	620.
35.	612.
36.	615.
37.	593.
38.	597.
39.	433.
40.	60.
41.	590.
42.	695.
43.	628.
44.	696
45.	639.
46.	494.
46a. b.	636. 637.
46c. d.	752.
47.	776.
48.	750.
49.	777.
50.	632.
51.	69.
52.	75.
53.	645 Anm.
53a.	645.
53b.	640.
54.	738.
54a.	679.
55.	644.
56.	872.
57.	99.
58.	616.
59.	627.
60.	412 ff. p. 237.
61.	693.
62.	682.
63.	524.
64.	509.
65.	504.
66.	595.
67.	694.
68.	686.
69.	673.
70.	68.
71.	784.
72.	774.
73.	505.
74.	89.
75.	103.
76.	508.
77.	757.
78.	82.

Nummer im Museum.	Nummer des Buchs.
79.	657.
80.	100.
81.	102.
82.	631.
83.	506.
84.	510.
85.	522.
86.	55.
87.	520.
88.	519.
89.	452.
90.	521.
93.	687.
94. 95.	24. 25.
96.	634.
97.	623.
98.	517.
99.	502.
100.	512.
101.	516.
102.	97.
103.	54.
104.	411.
105. 106. 107.	829. 831.
108.	96.
109.	513.
110.	91.
111.	621.
112.	432.
113.	412 ff. p. 233.
114.	299.
115.	26.
117.	690.
118.	647.
119.	61.
120.	721.
121. 122.	806.
125.	747.
126.	748.

VIII. Saal der Thiere und Broncen.

1.	760.
2.	927.
3.	729.
5.	619.
6.	795.
7.	518.
8.	796.
9.	926.
10.	922.
11.	923.

Nummer im Museum.	Nummer des Buchs.	Nummer im Museum.	Nummer des Buchs.
12.	933.	94.	875.
13.	655.	95.	885.
14.	969.	97—99.	910 ff.
15. 16.	670. 671.	102.	910 Anm.
17. 18.	765. 766.	103.	964.
19.	928.	104.	885.
20.	935.	106.	790.
22.	957.	107.	498.
23.	858.	109.	932.
27.	865.	110.	624 Anm.
31.	954.	111.	714.
33.	925.	115—119.	p. 425.
34.	863.	120.	n. 987.
35.	936.	122. 123.	946.
36.	860.	124.	713.
37.	875.	126.	710.
39.	895.	127.	707.
40.	915.	129.	970 ff.
41.	875.	130.	970 ff.
43.	851.	131.	706.
44.	852.	132.	945.
45. 46.	896 ff.	133.	708.
48—50.	896 ff.	135.	866.
52—59.	896 ff.	136.	p. 425.
60.	891.	139.	n. 970 ff.
61.	896 ff.	140.	698.
62. 63.	891 ff.	141.	775.
64.	875 Anm.	142.	698.
65.	920.	143.	970 ff.
66.	882.	144—157.	p. 425.
67.	853.	159. 161—163.	p. 425.
68.	857.	165. 166. 168.	n. 970 ff.
69.	856.	170.	439.
70.	859.	172.	709.
71.	883.	174.	711.
72.	916 ff.	177.	p. 425.
73.	855.	179.	p. 425.
74.	861.	181.	p. 425.
75—77.	916 ff.	182.	n. 698.
78.	600.	183.	p. 425.
81.	885.	184.	n. 712.
82.	854.	185.	701.
83.	875.	186.	703.
84.	875.	187.	701.
87.	875.	189.	704.
88.	894.	191—200.	970 ff.
89.	875.	201.	705.
90.	875 Anm.	202.	599.
91.	875.	218.	910.
92.	910 ff.	219.	885.
93.	885.	222.	11.

Nummer im Museum.	Nummer des Buchs.
223.	602.
228.	731.
231.	864.
232.	849.
233.	847.
234.	850
235.	848.
236.	843.
237.	869.
238.	870.
239.	438.
240.	836.
244.	884.
245.	874.
246.	845.
251.	604.
254.	49.
266.	670 Anm.
267.	874 Anm.
312.	724.
313.	842.
314.	943.
315.	801.
321.	600 Anm.
328.	606 Anm.
344.	654.
346.	859 Anm.
357.	890.
361.	867.
383.	868.
389.	862.
390.	497.
391.	929.
392.	697.
395.	605.
396.	691.
398.	985.
404.	984.
408.	986.
439.	50.
450.	895.

IX. Römischer Saal.

Nummer im Museum.	Nummer des Buchs.
1.	770.
2.	88.
3.	726.
4.	811.
5.	86.
6.	725.
7.	764.
8.	667.
9.	591.
10.	588.
11.	653.
12.	650.
13.	652.
14.	771 Anm.
15.	501.
16.	762.
17.	799.
18.	768.
19.	754.
20.	669.
21.	596.
22.	597.
23.	819.
25.	769.
26.	514.
27.	523.
28.	689.
29.	730.
30.	586.
31.	688.
34.	751.
35.	968.
37—39.	780—782.
40.	967.
41.	942.
42.	761.
43. 44.	73 Anm.
45.	94.
46.	839.
47.	745.
48.	800.
49.	642.
50.	779.
51.	940.
57. 58.	955.
60.	613.
61.	798.
62.	650.
63.	846.
64.	606.
65.	598.
66—71.	739—744.
72.	633.
73.	609.
74. 75.	642.
76.	90.
77.	614.
91.	805.
92.	802.

Digitized by Google

Nummer im Museum.	Nummer des Buchs.
93.	804.
104.	803. 873.
105.	511.
106.	594.
107.	589.
108.	763.
109.	727.
110.	450.
111.	450.
112.	585.
113.	625.
114.	958.
116.	797.
117.	835.
118.	837.
119.	814.
120.	59.
123.	956.
124.	960.

X. Durchgänge zum Römischen Kuppelsaal.

13—16.	791—794.
17.	749.
18.	807.
19.	758.
20.	931.
21.	785.
23.	756.
26.	786.
27.	871.
39.	788.
40.	786.
41.	755.
42.	924.

XI. Römischer Kuppelsaal.

Nummer im Museum.	Nummer des Buchs.
1. 2.	833.
3.	834.
5.	816.
6.	941.
7.	778.
8.	660.
9.	815.
10.	659.
11.	812.
12.	840.
13.	841.
14.	683.
15—23.	820—828.

XII. Griechischer Hof.

1.	1.
2.	684.
3.	844.
4.	583.
7.	595.
8.	686.
9.	808.
10—13.	808 Anm.

Im Gewerbeinstitut (Klosterstrasse) befinden sich n. 58. 65. 101. 557. 584. 592. 601. 607. 610. 622. 643. 677. 678. 684. 739 ff. 810. in der Humboldt'schen Sammlung in Tegel n. 436. 580. 715. 813; im archaeologischen Apparat der Kgl. Universität n. 298. 525. 692, in Potsdam vor der Orangerie n. 809.

Druck von Bär & Hermann in Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED
LOAN DEPT.

This book is due on the last date stamped below, or
on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

14Jan'57LSX	
REC'D LD	
JAN 4 1957	
11Dec'59MJ	
REC'D LD	
APR 11 1960	

LD 21-100m-6,'56
(B9311s10)476

General Library
University of California
Berkeley

Digitized by Google

785430 NB85
B3
v.1
Berlin. K. Museen.
Berlins antike bildwerke

785430 NB85
B3
v.1

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

Digitized by Google

Digitized by Google